الدكتور معمر حجيج

أعماق الخطاب وجماليته

وآليات مكاشفته وتفسيره وتأويله

منشورات مخبر أبحاث التراث الفكري والأدبي بالجزائر

اسم العمل: دراسات أدبية ونقدية جزائرية

اسم المؤلف: د/ معمر حجيج

إخراج و تنسيق: سيف الدين لغويل

رقم الإيداع: 2019/ السداسي الأول

الترقيم الدولي (ISBN): 978-9947-79-144-8

الناشر / دار المثقف للنشر والتوزيع

المدير العام / سميرة منصوري

هاتف / فاكس 86 73 49 75 06 75 65 85 033

صفحة الدار على موقع فيسبوك: https://www.facebook.com/elmothakaf/

الموقع الإلكتروني:

www.elmmothakef.com

الطبعة الأولى 1439 هـ - 2018 م



مقدمــة:

تحــاول هــذه المجموعــة مــن الدراســات ســبر أغــوار مكاشــفات أعمــاق الخطــاب بــأدوات وآليــات التفســير والتأويــل البلاغيــة والســيميائية والأســلوبية والتداوليــة، وقــد كانــت في أصــلها مــداخلات ألقيــت في ملتقيــات ومــؤتمرات دوليــة ووطنيــة جامعيــة أقيمــت في العقــود الأخيــرة مــن القــرن العشــرين والعقــود اللاحقــة مــن القــرن الواحــد والعشــرين، ونشــر بعضــها في دوريــات جامعية أكاديمية محكمة.

ولا يخفى أن الغايــة مــن جمعهــا في كتــاب القصــد منــه تعمــيم الاســتفادة منهــا للطلبــة البــاحثين، كمــا أن هــذه الدراســات تقــدم نموذجــا لمــا كــان يــدورمن أبحــاث إن لــم تفــد مــن حيــث قيمتهــا المعرفيــة التنظيريــة، ومــا قدمتــه في مقارباتهــا التطبيقيــة مــن أدوات وآليــات التفســير والتأويــل للأنســاق المرمــزة الجماليــة لتجــاوز مــا يستشــف مــن ظــواهر الخطــاب للكشــف عــن أعماقــه فإنهــا دون شــك تفيــد مــن حيــث القيمــة التاريخيــة لمــا كــان يــدور مــن أبحــاث أكاديميــة في ملتقيــات، ومــا كــان ينشــر في الــدوريات الجزائريــة والعربيــة، وحاولــت في اختيــاري لهــذه الدراســات أن تســتوعب أشــكال الخطابــات وأجناســها بدايــة بالقضــايا اللســانية والمنهجيــة والمعرفيــة لأي خطــاب ومــرورا بمدلوليــة الخطــاب القرآنــي المعجــز في حيازتــه لدلالــة ربانيــة بمرجعياتهــا وإحالتهــا المتنوعــه وشــكله المتفــرد وســمو بلاغتــه، ثــم التعــريج علــى الخطــاب النبــوي القــرين للقــرآن يفصــل مجملــه ويقيــد مطلقــه ويخصــص عمومــه، وتميــزه ببلاغتــه وتنــوع أشــكاله، ثــم محاولــة اســتيعاب بــاقي الخطابــات العربيــة بأجناســها الكبــرى النثريــة منهــا: المقاليــة والســردية موزعــة علــى القــديم والحــديث، ثــم الشــعرية وبخاصــة شــعرية الصــوفية والرمزيــة، كمــا حاولــت التعريــف بــبعض القضــايا الخاصــة بالبلاغــة القديمــة المعياريــة وســلطانها التشــبيه والجديــدة وســلطانها الرمــز، واســتغراقها فــي التنظيــر للســرديات وأســاليب الحجــاج، وكــذلك الأســلوبية بوصــفها الوريــث الشــرعي للبلاغــة، أو هي البلاغــة الجديــدة، كمــا حاولــت التعريــف بالتداوليــة وأسســها المعرفيــة عنــد الفلاســفة واللســانيين والبلاغيــين والســيميائيين والنقــاد، ولا أدعي الإتيــان بمــا لــم تــات بــه الأوئــل، وكــل مــا قدمتــه اجتهــاد باحــث لا يخلــو مــن نقــص اللصــيق

بالبشر إلا القرآن، ومن اصطفاهم الله من الأنبياء والرسل، فإن أصبت فلي أجران، وإن لم أصب فلي أجر، ولي أسوة بسيدنا علي كرم وجهه حيث نطق بالحكمة وفصل الخطاب في قوله: العلم نقطة والجهلة يكثرونها، وقوله: نصف الحقيقة عند غيرك.

باتنة في 18/11/ 2018

الفصل الأول

مكاشفة أعماق الخطاب وأسسه الجمالية والمعرفية

لاشك بأن سلطة المفاهيم المعرفية هي عماد المناهج وأسسها الجمالية، ومن ثم لا بد من تفكيك مكونات عنوان هذا الفصل الذي يقنعنا بأن نسلم تسليما مبدئا على أنه متضمن لإشكالية تتوالد منها فرضيات تقتضي حوارا معرفيا موجها يقود إلى نتائج لن تكون طبعا نهائية، ولكنها تحدد موطئ قدم في الجزر المعرفية المتناثرة فضائيا وزمانيا في بواطن الأنساق اللسانية المتضمنة لأسرار الكونين اللانهائيين الصغير والكبير، ومنها مفهوم مكاشفة الخطاب الأدبي الذي نتوخى منه تجاوز المظهر اللفظي لأي خطاب لسبر أغوار أعماقه بكونه يتضمن عددا غير محدد من مستويات لبنيات وأنساق مرمزة موحية تخفي حقائق معرفية عن النفس والروح والوجود عصية عن الفهم والتفسير والتأويل النهائي، ولايقتصر على بنيتين عميقة وسطحية، وهذا ما جعلنا نتردد في استخدام هذين المصطلحين، ومن ثم فإننا نتبنى ملاحظة أ.كيليولي (A culioli) التي يؤكد فيها بأننا "لا نستطيع التقرير مسبقا بأنه لا يوجد غير مستويين: سطحي وعميق، اللهم إذا كان القصد منه طرح تمييز أولي"[1]

ونقول ببساطة: إن مستويات التجريد حيث تتموقع بنيات هذه الأنساق المشحونة بالمرمزات المقتعة الإيحائية، وهي متنوعة، وغير متناهية في تاويلها، وكلما تعمقنا في بنياتها أصبحت أكثر تجريدا من البنية الأم الأولى، وهذه المكاشفة بهذه الصيغة المفترضة افتراضا مازالت متمردة عن أي تقنين عددي نهائي.

وهذا التشكيك في ثنائية البنية يؤكده نمط غياب حضور التأويل الكامل النهائي لأي خطاب مهما كانت سنن نظام تركيبه ومؤشراته المفهومية وفي جميع الحالات نتصور أن أي خطاب يحقق كينونته ضمن نظام من الخطابات المتمحورة والدائرة كمجموعة شمسية حول محور الخطاب الأم الأساسي الذي بإمكانه أن يحدد مدلولية الضفاف الدلالية الممتدة، كما في قوله تعالى في محكم تنزيله: {فَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ وَمَن تَابَ مَعَكَ وَلَا تَطْغَوْا ۚ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ}[2]، فهذه الآية تختصر كل ما كلف به النبي، و من آمن برسالته، وقول النبي صلى الله عليه وسلم: "أنا أعْلَمُكُمْ بالله، وأنَّ الْمَعْرِفَةَ فِعْلُ القَلْبِ". وقي كلا الخطابين، وما يحوزهما من دلالات

---

[1] G ;Vuilod ,Langages, 2eme,annee , 22 juin ,1971,p 27

[2] - سورة هود /112

موسعة جامعة تستقطب كل الخطاب القرآني وكل الخطاب النبوي في سياقهما النصي الأول بحجم خمس جمل والثاني بحجم جملتن، وكلا الخطابين القرآني والنبوي جامعين في مقامهما لما يمكن أن يقال ويفعل أي أنهما يجمعان بين أفعال الإخبار والإنجاز كما يقول التداوليون، ومكاشفة أعماق الخطاب القرآني يستحسن استعمال مصطلح الآية المستوعبة في شحنتها الدلالية التأويلية للأبعاد الكونية السماوية والأرضية والنفسية والروحية بدل مدلولية سيميوزيس العلاماتية سواء في حدها الدلالي الأدني أم في مستوى الجملة أم الخطاب وكلها قد لا تستوعب مقاصد القرآن والحديث عند محاولة تفسيرهما، وبخاصة بعض الفرق التي تؤسس تفاسير ها على مسلمة أن للقرآن سبعة بواطن، وكذلك تفاسير الصوفية، وتفاسير كتب الديانات الأخرى، وتفاسير التيارات الأدبية الغارقة في الرمزية كما في شعر المتصوفة الإسلاميين كالحلاج وابن عربي، وجلال الدين الرومي، والنفري، وفاوست لغوتيه والإخوة كرامازوف لدوستويفسكي، وليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ والشمس في يوم غائمة لحنا مينه وقصيدة السفينة السكرى لرامبو ومقبرة البحيرة لفاليري والأرض اليباب لإليوت وقصيدة مطر لبدر شاكر السياب، ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، ومديح الظل لمحمود دويش وخطباتات الكهان وطلاسم السحرة والمنجمين.

ويمكن تصور أن أي خطاب بحسب أنساق أنواع الخطابات بأنها مفرخة لكينونات خطابية نسقية متوازية أو طفيلية، وتزاحمها كينونات خطابية نسقية متوازية أو طفيلية أخرى تتكاثر بلا نهاية، وبهذا فهي لا تشكل إلا بنيات تابعة للبنية الخطابية الكبرى، وتمثل بالنسبة له بنية ثالثة ورابعة؛ وتؤدي هذه البنيات الممتدة والمتواترة وظيفة التنفيس أو الاسترواح عن الجامع النصي الكامل على مستوى نوع الخطاب وتوطينه الأدبي وتجاوزه إلى الفلسفي والروحاني، ويتنفس في فضاء زمان ومكان حال لسان المبدع والمتلقي، ويمتد إشعاعه إلى الفضاء الإنساني والكوني، ويضرب بجذوره إلى الماضي الأنثربولوجي الغارق في القدم، ومن ثم فهو بكينونته الاستطرادية لا يملك هوية مستقلة على الأقل في نظر ناسخه عن باقي الخطابات، ونضرب لذلك مثلا بالقرآن والحديث وتفاسيرهما وكل مفسر ومؤول بحسب ما يستخرج من خطابات تدور حولهما، وتشع بما يقصد منهما، وهذه التبعية نفسها تفتح آفاقا لخطابات ذات محمولات صريحة أو مرمزة بالنظر إلى أعماق بواطن تأويلاتها السيميائية بالاستعانة بوشائجها مع محمولات خطابات أخرى لا نهائية؛

لأن أي منها لاتشكل دالا مركبا كليا مستقلا عن الدوال المركبة الكلية الأخرى المعرفية والثقافية والحضارية التي لا تستكشف إلا من منطلق معرفي والدوران حول الدال الجامع التوليدي الأولي لاستكشاف حفريات أعماق أعماق بواطن أي خطاب التي تضرب بعرقها الدساس إلى معرفة طفولة الفرحة الأولى الناتجة عن مكاشفة الإنسان الأولية للوجود فهي كغيرها من الدوال الكبرى الخطابية النسقية المرمزة لا تستقل في دلالتها عن غيرها في تصور المبدع، وكل اكتشاف لدلالات النسق السيميائي المرمز الأولي يصبح سلاحا معرفيا، ونعتقد أن الإنسان الأول حين نطق بكلمة أسد كانت له أقوى سلاح أسطوري وفعل لساني سحري وسلوك ثقافي لردع الخطر المحدق بوجوده قبل أن يصبح سحرا بلاغيا استعاريا بيانيا جماليا.

أما القارئي فله شأن آخر يمكن له أن يوجه أي خطاب إلى تصورات أخرى من خلال منطقية النص المقروء ليتحول إلى خطاب، وطاقة الحمولة المعرفية لأي خطاب بإمكانها أن تحول القارئ العادي بحسب مفهوم فرجينيا وولف (Virginia Woolf) أو ريفاتير (Riffaterre) إلى قارئي المكاشفة المعرفية بحيث تخلق منه صوفيا إشراقيا في كون الخطابات يتدرج ويعرج من خلال أحوال ومقامات ذوقية خطابية لاستكشاف ما هو غير مستكشف من الجزر المعرفية التي يخفيها هرج ومرج الصوت الخطابي المجلجل الذي لا يتجاوز حضوره الظاهري ذلك الطنين النغمي الممتع الذي يهدهد بها الآذان فتنام العقول وتعمى القلوب.

والنقد العربي القديم قد عرف مقاربات نقدية أدبية تنظيرية وتطبيقية من منظور لغوي وبلاغي وجمالي، كما هي في نظرية جمالية الائتلاف عند قدامة بن جعفر، ونظرية جمالية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ونظرية جمالية التناسب عند حازم القرطاني، أو من منظور ثقافي معرفي موسوعي شامل كان القصد منه الكشف عن عمق العلاقة القوية بين عمليات الإبداع الأدبي وجمالياته وتلقيه وعلومه وبين وظيفته الاجتماعية والعمرانية، ووصلت هذه العلاقة إلى درجة من العمق في التناول والموضوعية والموسوعية في الفهم عند ابن خلدون في مقدمته، ولكن مشروع انفتاح النقد على توجه جديد ثقافي انثروبولوجي حضاري موسوعي عقلاني اجتماعي شامل توقف بعد آخر حرف من مقدمته، ولهذا حاولنا أن ننطلق في هذه الدراسة مما أطلقنا عليه الرؤية الجديدة لتفسير مكون الحدس الجمالي

التكويني للحس الحضاري المرمز المعقلن الموسوعي الخلدوني[1] المتمثل في خماسيته المتمحورة حول مركزية رسالة الإنسان، وهي: (اللسان، والبيان، والإيمان، والعرفان، والعمران)، ويمكن في ضوئها تفسير الخطاب الأدبي، ونعتقد بأن هذه الرؤية تمثل الرؤية الوظيفية لمالك بني في نظرته للحضارة بكونها الرسالة الجوهرية للإنسان (المركز) في الحياة، وكل المعارف والمنطلقات الروحية والعلمية والجمالية هي في غائيتها النهائية تحقق هذه الحضارة المعقلنة برمزيتها التي يختصرها في معادلته المعروفة بـ (الإنسان + الزمن + التراب)، وربما نضيف إليها العناصر الأربعة الباشلارية الهواء والتراب والماء والنار، وهي متضمنة في المكان، ولا وجود لها دون حيز ترابي أو فضائي ومركز هذه المعادلة سواء كانت رباعية باشلارية أم ثلاثية لمالك بن نبي هي مصدر طاقة مخيال الإنسان وجوهر فكره، ومتى تحققت أنتجت حضارة معقلنة مرمزة بفعل الموجهات المحركة لمخيال ولفكر المركز (الإنسان)؟ ولكن هذه العناصر المتلازمة الكلية تبقى لا تفاعل بينها دون تدخل المخيال الإبداعي غير المحدود والفكرالفاعل المنتج، فالمخيال والفكر هما في حكم التنبيهات والإشارات بكهرابئيتهما الضوئية الخاصة، ودونهما لا يتم التفاعل بينها، ومن ثم فلا حضارة معقلنة ذات سيادة على الأشياء برمزياتها، وإن حققت العناصر وجودها دهورا وبحضور مركزها(الإنسان) حين يكون في حالة استيلاب لإرادته، وتعطيل لإبداعه، وغياب قوة مخيلته وسيادته الفكرية على المكان والزمان، وهما العنصران الملازمان له، ومن ثم يحول وجوده من كائن متخيل ومفكر ومنتج للمعرفة إلى رقم مضاف للمكان في عالم الأشياء الصنمية الخرساء المستلبة المُسلِّمة مصيرها للزمان.

إن مكون الحدس الجمالي للحس الحضاري المرمز المعقلن الخلدوني هو قمة تجميع للسلط في المركز(الإنسان) المولد لكل النماذج والتصورات المعرفية والحقائق العلمية المتحكمة في تحديد وظيفة الأشياء، ووظيفة الأفكار لتكون خادمة لطموح المركز (الإنسان) في العمران، لأن سلطة المركز (الإنسان) هو فوق كل السلط، أو على الأقل هذا ما هو مبرمج في عقل المركز (الإنسان) حين يحول ذاته ومن ذاته إلى عقل المركز الكلي (الكون)، وهذه السلطة قد كرم بها المركز (الإنسان) من خالقه، وجعل كل المخلوقات وحقائق الوجود محركة لإبداعه، ومحفزة لمخياله لتحقيق سعادته في بعدها المادي والمعرفي والروحي، وضمن عالمه الدنيوي المشهود، وعالم أخراه

---

[1]- انظر، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1968م ص 12 -120

الموعود، ومن ثم فلن نتمكن من تحديد كل أبعاد حقيقة المركز (الإنسان) الوجودية إذا لم نكشف عن الحفريات الحضارية المعرفية الغارقة في القدم لأن حقيقة وجود المركز(الإنسان) ليست آنية فقط بل هي وجود تزامني، وتجميع لحقائق، وتجارب لسلط غائبة في الحفريات الحضارية ذات صيرورة تزامنية تعمل على حلولها المكاني من خلال التجاذب والتنافر لدينامكية المخيال المعقلن، وكل بداية لمعرفة محتملة لمركز الإنسان ودورانه في المركز الكوني يستلزم عملية الحفر والتأويل الموجه والكاشف عن عمق الأعماق، وآنذاك نكون قد اقتربنا من فهم سلطة حقيقة المركز(الإنسان) في الوجود المعقلن المفترض، ولا من محرك لدوران الحقائق ضمن سلط تجميعية حضارية دون سلطة المركز(الإنسان)؛ لأن لا ميلاد لدائرة في الحقائق الرياضية دون المركز الذي هو بداية تحقيق وجودها زمانيا ومكانيا..

وتعبئة المركز(الإنسان) بأخطر السلط؛ ومنها سلطة المخيال المتولد من خطاب اللسان والبيان والإيمان والعرفان والعمران، وتجعله يحاول التربع على عرش أمبراطورية مركز المراكز(الكون)..

كما يجب علينا أن نسلم من البداية أن معادلة توازن القيمة الحضارية لأي خطاب حضورها مستمرة في أي قراءة، وتؤدي دورها الوظيفي بأي شكل من الأشكال، وكل القيم الأخرى كالقيمة الشعورية والجمالية والفكرية معادلة ميزان حضورها متفاوتة ومتغيرة بحسب القرءات المفترضة، وأن أي خطاب إذا ضعفت فيه القيم السابقة، أو حتى ينظر إليها على أنها منعدمة؛ أي في درجة الصفر، وهذا محال معرفيا ومنطقيا وواقعيا، فإن وظيفة أي خطاب ومعادلته في ميزان قيمته الحضارية أو الثقافية ذات ديمومة أبدا، ومن ثم نعتقد أن أي تفسير أو تأويل للخطاب للكشف عن الروح والجوهر والثابت والشامل والجامع بصفة مبدئية وجادة ومقبولة إلى حد ما من خلال ملامح هذه الخطابات العامة والخاصة وأعماق بواطنها وأبعاد مركزها من (الإنسان ومعارفه عن حقائق وجوده)، أقول لن يتأتى لنا إلا بالتأويل الحضاري الثقافي الجامع، ونرى هذا يتسع لكل المشاريع المعرفية والفلسفية والنقدية القديمة والحديثة، ولا مشاحة بأن مرحلة حضارة وثقافة الكهوف والصيد في تاريخ الفكر البشري أنتج لنا أدب الوشم على الصخور (نقوش طاسيلي)، ومرحلة حضارة وثقافة الرعي أنتج لنا الأدب الرعوي ما قبل الطوفان وبعده، ومازال إلى اليوم ومنه شعر الطرابادور الملهم الأساسي لكثير من المذاهب الشعرية الحديثة وبخاصة الرومانسية، ومرحلة حضارة وثقافة الزراعة والاسقرارفي

المدن أنتج لنا أدب الملاحم والدراما (ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة والكوميديا الإلهية، و أوديب ملكا لسوفكليس، و الضفادع لأريستوفان... الخ)، ومرحلة حضارة وثقافة الثورة الصناعية أحيت لنا وروجت أكثر للفن السردي الروائي بداية بـ (روبنسون كروزو ومدام بوفاري)، وإن كانت سبقتها رواية الحمار الذهبي الرائدة لأبليوس المداوري الجزائري في القرن الثاني الميلادي، ومرحلة حضارة وثقافة الإعلام الورقي أنتج لنا الأدب الصحفي السريع الاستهلاك كالقصص القصيرة والخواطر والمقالات، ومرحلة حضارة وثقافة الإعلام المرئي أنتج لنا الأدب الخاضع في استهلاكه على الأداء التواصلي اللساني المدعم بسميائية صورنة الأفكار والمشاعر أي الانتقال من تسلط اللغة كما يقول الجاحظ أو دكتاتورية اللسان كما يقول رولان بارت إلى دكتاتورية الصورة، وحضارة وثقافة مرحلة الانفجار الاكتروني والإعلام الرقمي أنتج لنا الأدب الرقمي، وفراي صاحب كتاب تشريح النقد الذي عاش قبل الأدب الرقمي يختصر تاريخ الأدب الإنساني من خلفية حضارية إبداعية من خلال نشاط ما أسماه بالخيال الكشفي الذي يتفاعل فيه العالم المادي بالعالم الروحي من رؤية إنجيلية يسوعية (القطيع والحديقة والمدينة)[1]، ومن ثم كأنه يعيد تجميع التاريخ من إيركولوجيا المعرفة الإنسانية عبر مراحل تاريخها السحيق بحيث نكتشف من خلالها أن الإنسان قد نجح عبر مراحل حضاراته الكبرى في تحويل الحيوانات المتوحشة إلى الأليفة، أو ما يطلق عليه مرحلة معرفة نظام القطيع، وأنتج لنا الأدب الرعوي، وتحويل عالم النباتات إلى نظام مزارع وحدائق، أو ما يطلق عليه مرحلة المعرفة الزراعية، وأنتج لنا أدب طقوس المواسم الفلاحية، وتحويل الحجر إلى مدن، أوما يطلق عليه مرحلة المعرفة المدنية، وأنتج لنا أدب التمدن ومؤسساتها الفنية (الدراما، المحاورات، المجادلات، الخطابة) والكتابات المعقلنة المتفلسفة، وآخرها تحويل المساحات الزرقاء إلى كائنات ناطقة ومشخصة ومتحركة وعاقلة تنافس نشاط الفكر البشري، أوما يطلق عليه مرحلة المعرفة الرقمانية، وأنتج لنا الأدب الرقمي.

وهذه المراحل الحضارية والمعرفية الطويلة في تاريخ البشرية مازالت حاضرة في حياتنا الراهنة، ولا قطيعة بين إرث حضاري وآخر لأن الفعل الحضاري والثقافي

---

[1] - انظر، نور ثروب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب- ليبيا ،1991 ص 124

تراكمي توالـدي، وكل عصـر وإن كان يـدعي العصـرنة والحداثـة والتجلبـب بجلبـاب البعـديات، فـإن حقيقـة كل مشـاريعه الحداثية مهما بلغت من الحماس بالقطيعة، وتجاوز ما هو منجز في الماضي، فإنها لن تفلح في أن تحقق وجودها في فراغ بلا أسس تعـود إلى الخطـوات المعرفيـة الأولى للإنسـان، ورؤيـة حاضـرة تطـل على الماضـي وتستشـرف المسـتقبل، ومـا خطـاب الرمزيـات والسـرياليات إلا رجـوع إلى خطـاب اللاعقلانيـة للتنصـت على المغيبـات كهمهمـات سـحرية لتسـخير قـوى الطبيعـة، وتعويذات لرد قوى شريرة، وابتهالات كهنوتية لقوى خيرية غيبية إيمانية، ومن ثم لا يمكن أن نتصور الحداثة وكأنها شجرة سحرية تكرمنا بثمار لذيذة بلا تربة ولاجذور ولا سـقي مـن أزمـان قهـر الطبيعـة، أو معانـاة مـن سـجن وتنكيـل وشـنق الفلاسـفة والأدبـاء والشـعراء والعلمـاء المغـامرين في عصـورهم، والمكابرين والمتمـردين تمـردا عرفانيا عن أرباب القبور والقصور والأوصياء على السماء، ومن ثم فإن كل معرفة ورؤيـة جديـدة وإحسـاس غير مـألوف بالجمـال، وفكـر غير معهـود، وتفاعـل مـع فعـل حضاري طارئ هو حوصلة للتجارب السابقة، وإضافة إليها، وتجاوز مفتوح أبدا على مشـاريع لاحقـة، وكل فعـل حضـاري ينـتج عنـه سـلوك وأفكار وممارسـات منها: الأرضي والسماوي والمعقول واللامعقول والأسطوري، وحتى السحري والجنوني.

إن النقـد الاستكشـافي الحدسـي للمكـون الجمـالي الحضـاري الموسـوعي والمرمـز والمعقلن والفطري هـو تحرير الفكر وتسـابيح الـروح، لتعيد تشـكيل الإشـراق المعرفي من عمـق التـاريخ والواقـع، ومـن ثـم تسـمو بالعقـل ليلـتقط شـظايا المعرفـة ممـا وراء الطبيعـة، ويعـزف سـمفونيات الفـن الخالـد مـن كـل مـاهو فطـري آت مـن جـوهر الانسان المعني بالدرجة الأولى باستشراف أسرار الكون ليعيد للجمال عفته، وآنذاك يتجـاوز محنـة خطيئتـه التي كشـفت عـن عورتـه، وأزالـت عنـه روحانيـة التطهير والتقـديس، وغمسـته في حمـم التـدنيس مـن إغـراء اللعـين إبلـيس، وآنـذاك تصـبح محاولات البوح من القلب بجوهر الفن الملائكي الرامز لحقائق الوجود التي تمكنه من استرجاع القيم المعصورة من نقاوة الفطرة الفردوسية قبل الهبوط الأرضي، فـالفن الحقيقي لـيس إلا محاولات لسـمو الـروح لـردم فجـوة الهبـوط، وكل هبـوط ممارسـة الغي على الـذات العارفـة لتنسـى لـذة الجمـال الصـافي النقـي قبـل الهبـوط، وتـاريخ الـروح هـو صـراع أبـدي ثنـائي مسـتمر بين حنـين الرجـوع، والسـمو بـالروح إلى مرتبـة الملائكة، وبين غواية إبليس ومأساة الهبوط، وأول هدية للإنسانية من محنة الهبوط

كانت دموية: { قيل اهبطوا مِنْهَا جَمِيعًا ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ (38).

إن راية سلطة الكتابة بيضاء وسوداء ورمادية تختزن كل الألوان بنجمتها التساعية: الرغبة والإرادة والقوة والحرمان والعوز والحنين، والرجاء، والخوف من العدم؛ والطمع في الخلود، والبسط والقبض، وهي المحركة للعرفان والإبداع الأدبي المتقمص لكل الألوان، والمعبر عن رمزية الأنفاس منغمة مرقصة لملاحم ومآسي الإنسانية، وكل قراءة هي رحلة تأويلية روحية استكشافية طويلة ومتعبة للوصول إلى مقام المكاشفة، وعروج الروح لعالم الإبداع الصافي النقي يدهشك بما لم تكن تتوقعه عن حقيقة وجودك، وكل حمل للقلم وممارسة الرياضة الروحية لإبداع ما هو ممكن في عالم الخيال هو نوع من الرحلة العرفانية في الكون من العالم المنظور إلى عالم الغيب المستور، أوهو الإقلاع من عالم الحضور للتلصص على الماضي المقبور، والمستقبل المغمور، أو هو تجاور للعالم الطيني المحسوس إلى عالم المتصوفة المشهود، وعلى أي حال فالكتابة في الأول والأخير؛ هي نوع من لعبة الأقنعة، وممارسة العشق الصوفي على اللغة، ومن ثم تصبح ممارسة الكتابة مقامات وأحوال وشطح، ومروق الغواية، وصحوة الهداية، وطلوع الأنوار، وهبوط الظلام، ونزق الشباب، وحكمة الشيوخ، وحنان الأمهات، ولطف الأنوثة، وصيحة الذكورة، وبراءة الأطفال، وثبات الجبال، وترنح الأشجار متحدية العواصف، وأمواج البحار تصارع سارقي اللآلي من الأعماق.

وما دمنا قد سلمنا بهذه الحقائق للخطاب الأدبي في بعده المعرفي والتاريخي والعمراني، وما يتميز به نسيجه اللساني المعقد، وعمقه الدلالي التأويلي، وكونه الحضاري المعقلن المرمز الموسوعي الذي يستمد منه وجوده، فأصبح من المؤكد أن نؤمن بضرورة التوجه نحو تأسيس مقاربة جديدة لدراسة أي خطاب مكتوب أو ملفوظ، وهذه المقاربة التأسيسية تلتقي مع المنهج التاريخي اللانسواني(Lançon)، ومنهج النقد الثقافي، ومنهج التاريخية الجديدة الأمريكية لستيفن جرينبلات(Stephen Greenblatt)، والمنهج التداولي والسيميائي، والتفكيكي، ومنهج تحليل الأسلوب والخطاب، ونظرية النص المفتوح وتقنية التناص، ونظرية البراديغم (Paradigme) لتُوماس كون (Thomas. S. Kuhn)، ويعني هذا النجاح أن أي اختراق لهذا الكم من النظريات المعرفية والمناهج والنقود السياقية والنسقية هو محاولة لأيجاد معادلة معرفية لمقاربة تحليلية نقدية جديدة، ويبدو هذا للوهلة الأولى صعبا

إن لم يكن مستحيلا عند من يحكم على أي محاولة من هذا النوع بأنها مغامرة معرفية غير مضمونة النتائج، وربما ستكون عبثية لأنها سنجمع بين مسلمات ومنطلقات معرفية وفلسفات متباينة، ولكنها ستحاول الانطلاق من بعض أسسها المعرفية كلها، وستتجاوزها إلى تصور أسس نظرية أخرى من خلال معادلة معرفية نفترض أنها ستكون جامعة، وبأنها ستكون أشمل في رؤيتها، وأكمل في أدواتها المعرفية، وجامعة لمكونات الخطاب المعقدة، وتختلف الخطابات من حيث البساطة والتعقيد في اختيار أنساق تشكلها، ومن ثم تتعدد جوانب الفهم والتأويل والكشف عن غور أعماق المعاني وجوهر الجمال وروحه في أي خطاب أدبي وغير أدبي، وهي الغاية القصوى لتحقيق أمل أي مقاربة استكشافية للوصول بعد رحلة توغل ليست بسيطة للمسك بالبؤرة المولدة لجوهر التخوم المعرفية للخطاب الأدبي ووظيفته الجماليه، وقيمته الحضارية، ومن خلال هذا التصور يمكن جمع حثيات هذه النظريات لمناهج ونقود في هذه اللمحات الخاطفة التي يسمح بها مقام هذا البحث، وسنرجع في مقام خاص لنوضح بشكل مفصل وأشمل الأسس العامة لهذا المنهج، وتطبيقاته المختلفة على الأجناس الأدبية الكبرى، وعلى كل الخطابات البسيطة والمعقدة وحتى الفلسفية والصوفية والخطابات الدينية الربانية المقدسة التي تتطلب محاذير معرفية أكثر.

وإذا كانت البنيوية تحاول اكتشاف نظم علاماتية كونية مجردة تفرض نفسها على الفكر الإنساني ونشاطه الثقافي والاجتماعي، فإنها لم تستطع نفي أي تغيير على هذه النظم العلماتية وأنساقها، وانغلاقها بصفة كلية عما يطرأ على حياة الإنسان في مختلف مراحل تاريخ حضارته، كما أن السميائيين، وإن كان منطلقهم دراسة كل مجال سيميائي على حدة، وهي رؤية مبدئية الأبعاد، ولكنها ستكون أعقد مما نتصور حين تحاول توسيع مجالها المعرفي لتكشف عن العلاقات والوشائج المتفاعلة والمحركة والمتداولة بينها في رؤية معرفية متكاملة جامعة لما بين مجالات هذه العوالم العلاماتية من تشابك ضمن حركية معرفية كونية عامة في تبادلها للأدوار، وتفاعلها بالتأثير والتأثر فيما بينها، لأن الفكر الإنساني في فعله المعرفي ورؤيته لما حوله، وتحوله إلى منجز حضاري رمزي حياتي مادي أرضي محسوس أو معنوي وروحي سماوي غيبي مجرد، وهذا ما أجبر البنيويون والسميائيون أنفسهم بأن يقروا" أن

الأحداث والظواهر والأشياء ليس لها وظيفة ثقافية إلا بقدر ما لها من معنى"[1]، والوظيفة الثقافية هي الوظيفة الحضارية بمدلولها العلماتي الرمزي الشامل، كما أن هايدجر اصطدم بإشكالية حقيقة اللغة حين تصبح لغة الوجود، والإنسان يجهل جهلا تاما حتى أبسط قواعدها النحوية، كما استوقفه عجز اللسان عن الإعراب عن لسان حاله، وعلى غراره استمر دريدا في تفكيره ومساءلته لهذه القضية، وعما تقتضيه من إعراب وإفصاح، وتفرغ بصفة كلية لمناقشة قضايا اللغة والكتابة والقراءة السيئة مع الفلاسفة واللغويين وغيرهم من صناع العلوم الإنسانية، وقضية الدوال وإشكالية إحالالتها على المدلولات، وقضية المعنى المؤجل الذي يصبح دالا لا مدلول له، وهو أيضا يصبح دالا آخر في تسلسل لانهائي، والإبحار في أمواج الرموزتقذف بك إلى أمواج رموز أخرى، ولا أمل بصيد ثمين وعودة سندبادية محملة بكنوز المعرفة، وهو بهذه الرؤية قد تجاوز الموقف الصوفي الذي يرى فيه هايدجر الكنوز الفكرية الكامنة فيه، وهذا ما يفسر لنا أيضا اهتمام هايدجر نفسه بأنجليسيوس سيلزيوس وشعره وخطبه الدينية وسواها، لأنه الصوفي الذي استوقفته مشكلة الوجود.[2]، ولو اطلع هايدجر على الفكر الصوفي الإسلامي وبخاصة ابن عربي في فتوحاته المكية لرأى فيه سيد الكنوز المعرفية عن الوجود وما وراء الوجود.

وينتقد دريدا هايدجر لأنه مازال لوغوسي وميتافيزيقي وقوماني، ويضرب مثلا بمدحه للعقل حين يرى أن الإنسان المفكر والعاقل يملك يدا يستخدمها تعجز عنها جميع الحيوانات فهي للإشارة والتحية والعطاء.. إلخ، كما تظهر في دراسته لشعر هودرلين حيث يشير إلى الجمع بين المزاوجة وبين محبة التعقيد المتعلق لدى الألمان، وبخاصية العرض الواضح (القرب من الشمس) لدى اليونان.[3]

كما يرى هايدجر أن الحوار الأصيل لا يمكن أن يحدث إلا بين شاعر وشاعر، لأن الحوار مع شاعر لا يمكن أن يكون إلا شعريا باستثناء المفكر أي الفيلسوف، لأن الاثنين يستخدمان اللغة الأصلية، أو اللغة بامتياز[4].

---

[1]- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، دار المأموم لترجمة والنشى، ط1 ص 141

[2]- محمد علال سناصر ،"مقدمة"كتابة والاختلاف لجاك دريدا ، ترجمة جهاد كاظم ،دار توبقال للنشر ط1 ،1988،ص12

[3]- جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف،ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال للنشرط1 ،1988 ،ص48

[4]- جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف،ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال للنشرط1 ،1988 ،ص 49

وإذا كان دريدا الفيلسوف قد اهتم أكثر بمسائل الاختلاف، ونقد التمركزات اللوغوسية، والعرقية والصواتية.[1] فهو من جهة أخرى بفلسفته التفكيكية يجعل منها عملية سحرية جنونينة تتوالد منها خطابات مقنعة، ولا أمل للكشف عن وجهها الحقيقي من أي كائن من كان، وتولد وفي رقبتها حبال مشانقها، وتتوالد منها خطابات أخرى إلى ما لا نهاية، وفي رقبتها حبال مشانقها، أو نقول كل ولادة إبداع خطابي ليس إلا همهات وممارسات لشعوذة سحرية يتوالد منها خطاب في حكم مومية فروعونية، وكل قراءة هي تفكيك وتقطيع سحري للمومية المسكينة، ليخلق منها مومية جديدة إلى ما لا نهاية من تفكيك لكيونة الموميات لتتوالد منها موميات أخرى إلى ما لانهاية، أو نقول كل خطاب هو دائرة وهمية، وكل قراءة هي سباحة في دائرة وهمية بلا ضفاف لحقائق ولو نسبية لانتاج دائرة وهمية أخرى، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية، أو يمكن تصور عالم الخطابات كيفما كان جنسها وشكلها هي مملكة لكائنات افتراضية طلسمية مقطوعة اللسان، معصوبة العنين، منطفئة العقول، تائهة، كاتمة لأسرار حقيقة وجودها إلى الأبد، ويتناسل منهم عميان ومجانين ومشردين إلى ما لانهاية، وفي هذه الحالة لا بد من ظهور مهدي فلسفة القوة والبقاء للأصلح النيتشية الجديد ليتوالد منه بقدرة قادر ديكتاتور الخطابات ليخترع محرقة المحرقات ليخلص بها عالم الأفكار من سطوة الخطابات في حكم العميان المجانين المشردين، أونقول عن خطابات التفكيكية التي هي في حكم مساجين دهليز أفلاطين، ويتوالد منهم مساجين بلا نهاية، والدهليز يتسع أكثر، ويضيق بهم، وظلامه يزداد أكثر سوادا، وتزداد الشمس ابتعادا وغيابا، ولا يعطف عليهم دريدا ليفك أسرهم، ويخرجون إلى النور، ويعرفون الحقيقة كما عطف عليهم أفلاطون بعروجهم في مركبته الفلسفية ليحطوا رحالهم في عالم مثله، ويفرحوا فرحتهم الكبرى بمعرفة الحقيقة التي لا حقيقة بعدها..

وفي الحقيقة فإن الفلسفة التفكيكية تحرم علينا تصور عالم الخطابات بأنه عالم الأنوار، ويبعث روح الحياة في كل شيء، ويقضي على الساحرة ميدوزا العادمة للروح حين تحوله إلى كائنات صنمية، وهنا أجد نفسي لا أملك إعجابي بخليفتنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وأقول له لقد نطقت فصل الخطاب حين حمكت بميزان القرآن والإيمان بأن "العلم نقطة كبرها الجاهلون" و "الروح في الجسد

[1]- جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف،ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال للنشرط1 ،1988 ،ص 54

كالمعنى في اللفظ"[1]، والسائل عن معنى الخطاب كالسائل عن الروح، ويتلقى الإجابة من القرآن.

وفي جميع الأحوال، فلا يمكن أن نحكم على كل النظريات الحداثية أو ما بعد الحداثية التي حاولت التعرف على حقيقة الخطابات بأنها لا تملك بعض الحقائق، بل كل مشروع للتعرف على حقيقة الخطابات إن لم يملك كل الحقيقية، فهو لا يعدم من امتلاك بعض الحقيقة، وهذا ما نراه عند أصحاب التداولية الذين يقرون: " بأن استعمال اللغة لا يقتصر على مجرد عملية ترميز (بالنسبة إلى الإنتاج) وفك الرموز (بالنسبة إلى التأويل)"[2] لأن " اللغة وإن كانت نظاما مستقلا للترميز، فإن استعمالها لا يمكن فصله عن القدرات البشرية (الاستدلال والمعارف التي تخص الكون) التي ليس لها البتة أية صبغة لسانية"[3] كما أن "إدراك الفكرة التي يريد المتكلم التعبير عنها... عملية يؤدي محصلها إلى نسبة أفكار إلى الآخرين" من بني الإنسان أو من الأشياء الأخرى والكائنات "، فهل يمكن النظر إلى هذه الأشياء، وهي من صنع الإنسان قد ورثت من صانعيها بعض الحالات الذهنية؟ ولكننا ننسب أيضا حالات ذهنية إلى جوامد طبيعية مثل النباتات أو الحجارة أو الجبال أو المحيطات (فالبحر والسماء يغضبان عند وقوع عاصفة أو إعصار، والجبل يتحدى والبركان يثور...الخ)[4] ، وهذا " الموقف الذي يقوم على عملية نسبة الحالات الذهنية إلى الآخرين في الاستعمال اللغوي، ويطلق عادة على هذه العملية تسمية "استراتيجية المؤول"، وتمكن استراتيجية المؤول من تجاوز مجرد فك الرموز . الذي لا يقدم إلا تأويلا جزئيا للجمل ـ إلى تأويل هذه الجمل تأويلا تاما "[5] أي حضاريا معقنا رامزا، وبهذه الرؤية المعرفية الشاملة نرى جميع النظم المعرفية تتحرك، وتتفاعل، وتشارك في صنع المنجز اللساني الحضاري المعقلن المشبع بالرمزيات الجميلة والجامع لكل الأنشطة الإنسانية وعبقرياته في تغيير واقع حياته نحو الأفضل.

---

[1] - الكفوى، أبو البقاء أيوب، الكليات، مؤسسة الرسالة –1، 1412هـ-1992م. ص 8 بيروت، ط 97

[2] - آن روبول،جاك موشلار، التداولية اليوم ،ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت،ط1، 2003،ص 22

[3] - آن روبول،جاك موشلار،التداولية اليوم ،ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت ،ط1، 2003،ص 22

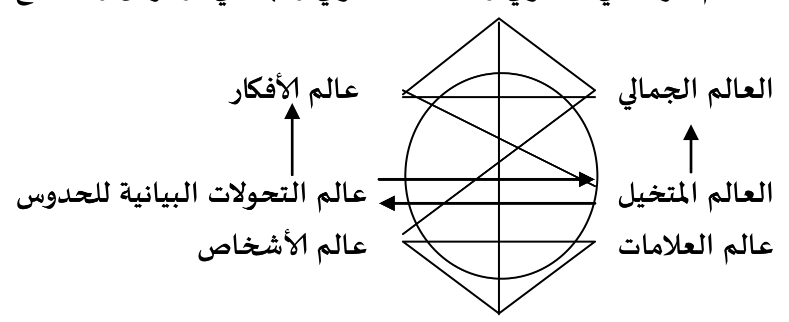
[4] - آن روبول،جاك موشلار،التداولية اليوم،ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت ،ط1، 2003، ص 22

[5] - آن روبول ،جاك موشلار ،التداولية اليوم ،ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ،ص 22-24

كما أن تاريخ الحضارة الإنسانية المعقلنة الرامزة في محطاتها الكبرى كان تاريخا أسلوبيا على اعتبار أن الأسلوب هو قبل كل شيء مشروع حضاري معقلن رامز جمالي شامل يسعى إلى التأثير في الإنسان لبنائه من الداخل لكي يتمكن من تغيير واقعه الخارجي في أحسن صورة تليق به وبالرسالة التي يؤمن بها ويحملها، ويمارسها في حياته الوقعية والروحية والجمالية والفكرية.

ولا يخفى أن حدس المكون الجمالي المركزي للحس الحضاري المعقلن الرامز روحه الأسلوب، وأنساقه لسانية وتخومه تاريخية ومعرفية، ورؤيته فلسفية وتمظهراته تقتضي منا تصورا خاصا يتم من خلال مقاربة ممنهجة بمقدورها إيجاد وشائج لأي خطاب أدبي حقيقي مع العقل الجمعي وهوية الخطاب المحلي المنتمي، والعقل الجامع وهوية الخطاب الإنساني اللامنتمي، وهو قمة هرم المركز الجمالي التكويني الحضاري المعقلن الرامز الذي يلتقي فيه عالم الواقع(الأشياء) بعالم الأفكار(المجردات)، وبعالم الجمال(مؤثرات الأحاسيس)، وبعالم العلامات (أدوات التشكيل)، وبعالم (الإنسان المركز)؛ أي أن العالم المشخص في دوران دائري في جميع الاتجاهات فيما بينها في أي مقاربة لأي خطاب أدبي راق، وقمة السمو لأي خطاب أدبي حين يتماهي فيه فقه عالم الواقع من أشخاص وبالعلامات من خلال الرؤى والنماذج المولدة لعالم الأفكار وعالم الجمال، وبالتأكيد فإن الأدب؛ وهو أرقى الفنون وأكملها مؤهلا لأن يتبوأ هذه القمة المتصورة، والقادرة إلى صعود من قاعدة حضور الخطاب سواء كان أصواتا أم حبرا إلى قمة الإبداع بحيث يكون مكمن ومتلقى العالمين، ولن يتأتى لنا أي مقاربة استكشافية للحدس الجمالي التكويني الحضاري للخطاب الأدبي من ذات فردية مفترضة ومحللة وناقدة إلا بتحقيق الخطوات المعرفية المنهجة ضمن دورة دائرية متحركة في جميع الاتجاهات، وبين جميع الأطراف، للخروج بشحنة بكامل حموتها التخصيبية الفكرية والجمالية؛ كما هو واضح في ترسيمة مكاشفات الكون الجمالي لمركزية الحس الحضاري للخطاب الأدبي، وهي كالآتي:

العالم الروحاني الصوفي والمثل الأفلاطوني والهيجلي، والرؤى والنماذج (البراديغم)



عالم الأشياء(الواقع)

ومن المسلم به أن أي خطاب هو وجود حضاري معرفي موسوعي، ومعادلة متغيرة القيمة سواء في تشكيله أم في قراءته، ولايمكن تحديد قيمته في أعداد معلومة، بل يبقى النظر إليه على أنه يمثل لا نهائية في الاتجاه السلبي، ولا نهائية في لاتجاه الإيجابي، ومن ثم فإن هذه الترسيمة تبين لنا مدى تشابك، وتعقد وتفاعل وتحرك هذه الأطراف في شكل ظاهري وضمني خفي يدل على مدى ما يحتوي عليه أي خطاب من أسرار تتجاوز مظاهر التقعيد والتقنين لكل طرف على حدة إلى تصور أشمل لنظم ومبادئي تتحكم في عمل أي خطاب بكينونته المعرفية الحضارية الموسوعية، وتحقق وظيفته الترميزية التأويلية الجمالية النهائية، وعلى هذا يتبين لنا النظرة المحدودة والمغلقة والمحادية لبقية الأطراف عن أي طرف من الأطراف التي تبدو لنا على أنها لايكن فصل أي منها عن الأخرى في تأدية وظيفتها الترميزية التأويلية المعرفية الجمالية النظرية أو التطبيقية المفترضة عقليا، أو الموجهة واقعيا.

ولا يخفى أن المناهج النسقية تركز على عالم العلامات وأنساقه ونظم دلالاتها (علاقات العلامات فيما بينها ومجالها النحو، وعلاقات العلامات على ما تدل عليه ومجاله علم الدلالة، وعلاقة العلامات بمستخدميها ومجالها التداولية)، والنظرة المحدودة والمكتفية ببعض الأطراف واستبعاد بقية الأطراف على المناهج السياقية الأخرى أو النقد الثقافي والبراديغم.

ويبقى حدس المكون الجمالي المركزي للحس الحضاري المعقلن المرمز قاصرا في وظيفته المعرفية التأولية إذا لم يكن منطلقه استحضار الذوات العارفة الجمعية الماضوية الغائبة، ومكاشفة الذوات العارفة في زمن الحضور، وتوقع نبوءات الذوات العارفة المفترضة مستقبليا، ومن ثم فإن الأحساس القبلي بمكونات المركز الجمالي

التكويني الحضاري المعقلن المرمز للذوات العارفة الإبداعية الآتية من الذاكرة الجمعية، وإسقاطها على حاضر الذوات الفردية زمن وعيها بوجودها بحيث تخلق فيها دوافع تذكرها بالإرث الجمعي الموسوعي، ثم تحريكه معرفيا معقلنا لغاية إبداعية جمالية مضافة ضمن مراحل مفترضة قد تكون كالآتي:

1- مرحلة الشحن والفرز والأختيار والتحويل.

2ـ مرحلة القرار الحاسم لاختيار جنس الخطاب، وقابلية الحمل والاستعداد للإبداع، والتشكيل.

3 ـــ مرحلة الأرجاع والحفاظ على مركزية لما هو منجز من الجمالي الحضاري المعقلن المرمز الماضوي المقدس (التقليد)

4ـ مرحلة تماهي الرؤية الفردية مع الرؤية الجمعية من خلال جدل موسع ومعمق(التناص)

5ـ مرحلة تمركز المكونات الجمالية ضمن رؤية حضارية معقلنة مرمزة مضافة لمقطع ما هو منجز(التجديد).

6 ـــ مرحلة الرفض وحب المغامرة والتجريب والتجاوز لما هو منجز من التراث وخلخلة مركزية مكون الحدس الجمالي الحضاري المعقلن المرمز (الثورة).

7ـ مرحلة حرق هيكل متاهة الهرمسية المقدسة[1] (التمرد)

وفي جميع هذه الأحوال فإن أي خطاب أدبي لا يمكن الحكم عليه بأنه مجرد استذكار بحت لما هو منجز ماضويا، ولا هي مجرد حضورإبداعي بحت، ولا افتراضي مسقبلي صرف، وإنما هو في غالبه جامعا بين الماضوية في صورة استنساخ لما هو منجز، وبين صورة الإضافة والتفرد، فإن لم يكن في الشكل، فهو بالضرورة يقدم مضمونا مناورا لتغيير الواقع، ويفصح عن شعور متفرد ومزاج خاص، ويعبر عن أحاسيس المعاناة، وأي وجود إبداعي بالتأكيد سيكون محصلة لآنا الجمعية الغارقة في موسوعية حفريات تاريخ الإنسانية، وبين أنا الجمعية الشاملة ذات المصير الإنساني الواحد، وبين أنا الجميعة المخصوصة من تصور دعاة العزل بمقومات تمايزية وضمن جغرافية مكان وزمان مفترض من جهة، وبين الأنا الآنية الفردية الذاتية المبدعة ابنة نفسها ولنفسها، ولا شيء من الوجود إلا لنفسها، وقل عنها ما

---

[1] - انظر، أمبتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة السعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط1، 2000 ص 118

شئت: هو نوع من تأليه الذات، أو الذات الكاملة المكتفية بذاتها، أو الذات الأسطورية، أو الذات العدمية، أو الذات الكونية، أو الذات المتفلسفة بلعبة أقنعةاللغة، ومن عبقرية اللغة تستمد الذات عبقريتها فيما لذ لها وطاب حين تمارس سحر النفاثات في عقد التشكيل الاستطيقي للخطاب المولود الملاك حين يبتسم بسمة البراءة الأبدية والشفقة الراهنة لكل رامق لحروفه.

إن موجهات آليات التأويل لأي خطاب؛ هي جدل مستمر في فضاء موسوعي معرفي جامع بين محددات الرؤية وأنواعها ونماذجها، وسبر أغوار الواقع بمفهومه الواسع المشتمل على واقع الذات العارفة المعقلنة داخليا، والواقع المحسوس المعقلن خارجيا، ومحددات الرؤية وأنواعها ونماذجها يمكن اختصارها مبدئيا في الأتي: الرؤية الجمعية المغلقة في فاعلية حضورها الخطابي، ودورانها أساسا نحو الخلف، والرؤية الجمعية المفتوحة وحضورها الخطابي، ودورانها نحو الأمام، والرؤية الجامعة في آن واحد بين دروانها نحو الخلف بخيالها الإبداعي الاستذكاري، وبين دورانها نحو الأمام بخيالها الإبداعي الاستكشافي، وأما الواقع فهو إما أن يكون حضورا حسيا أو استشرافيا متصورا أو افتراضيا تنبؤيا أو تصورا حلميا أوتصورا غيبيا إلهاميا، أو عروجا صوفيا.

إن موجهات أنساق التشكيل التكويني الجمالي للحس الحضاري المعرفي المرمز المعقلن الموسوعي لأي خطاب، هي في الأول موجهات تكوينية، وفي الأخير موجهات تفسيرية تأويلية، وهي تختصر المصير الوجودي لأي خطاب بداية من مولداته ومحدداته ومخرجاته سواء كان منطوقا أم مكتوبا، وربما سنجد هذا كله مطروحا ومفصلا عند المنظرين لعلم تحليل الخطاب المعرفي، أو ما أطلقنا عليه علم الأسلوب الحضاري المعرفي الموسوعي المعقلن الجمالي.

ويقتضي منا تحليل وتفسير أي خطاب للكشف عن حسه الجمالي الحضاري الموسوعي المعقلن المرمز تحديد موجهاته الأساسية العامة التي تحدد في النهاية مقاصده المعرفية القريبة والبعيدة الظاهرة والمستبطنة، وهذه الموجهات أو التموجات منها ما يرجع إلى بنيات أنساقه المشكلة لهويته الفنية التجنيسية، ومنها ما يعود إلى الموجهات الدلالية التأويلية بحيث يكون منطلقها التموجات الداخلية للخطاب الأدبي الدافعة بصيرورته لتفاعلها نحو السطح، والارتطام بضفاف معرفية أخرى ليعود بحيوية وبنظام آخر، وتوجه باطني جديد، وهكذا تبدو حقيقة استكشاف أي خطاب لموجهات مقاصده غير منتهية في تجدد إضاءاته المعرفية،

وتوالده من جديد مع كل قراءة، وإعادة خلقه لعالمه النصي الخاص من خلال الفضاء الموسوعي الموسع لعوالم النصوص الأخرى، وعوالم المعارف الأخرى التي لا ينقطع أبدا تفاعلها فيما بينها.

ونحاول في الحيز الأخير من الفصل أن نكشف عن أنواع التفاسير عند تحليلنا لأعماق الخطابات، وقد شاع في خضم منحى أدبيات الصراع المعرفي الحضاري بين الثابت والمتغير أن تأويل بلاغة السطح التي ينظر إليها بأنها سهلة المنال، سطحية المباني، محدودة المرامي، واضحة المعاني، قصيرة أفق الانتظار، وفي مقابل ذلك ينظر إلى تأويل بلاغة العمق بأنها صعبة المنال، عميقة المباني، واسعة المرامي، غامضة المعاني، مثيرة للدهشة عند تلمس أفق انتظار سقفها الجمالي؛ لكن يبدو لي أن السباحة في بلاغة التأويل من العمق إلى السطح أيسر، وفي المقابل ذلك، فإن السباحة في بلاغة التأويل من السطح إلى العمق أعقد، ويبقى الصراع بين رموز البياض(القرب من الشمس) ورموز السواد(البعد عن الشمس)، أو رموز الأضواء ورموز الظلام من أعقد قضايا تحديد آليات التأويل المناسبة لكل منها، والفيزيائيون قننوا أكثر للضوء، واستنكفوا من التقنين للظلام، وتوالي الليل والنهار كتوالي خطاب الوضوح وخطاب الغموض، وخطاب النهار للدوران، وخطاب الليل للأحلام، ومن ثم فتأوليل خطاب النهار يبدو سهلا ظاهريا، ولكنه صعب لأن بياض النهار يقبل التحول إلى كل الألوان، وخطاب الليل يبدو ظاهريا صعبا، ولكنه سهل لأن سواد الليل لا يقبل التحول إلى أي لون.

ونستشف ـ من كلامنا السابق ـ أنه ليس هناك خطاب سهل الفهم والتأويل،ومن ثم اخترت مصطلح نظرية التفسير الحضاري للخطاب لاعتقادي أن هذا المصطلح لا يختلف عن نظرية تحليل الخطاب الأدبي أو النقد الثقافي لأن هذا الأخير قد ينظر إليه بأنه واحد من تفاسير الخطاب الأدبي أو تحليله، وليس كل النقد، وإن كان فيه شيء منه، ولا يتسع بكل مقارباته واجتهاداته ومنجزاته التي ظهرت لحد اليوم لأن يكون بديلا عن كل النقود بتفاسيرها التنظيرية والتطبيقية وتأويلاتها الهرمسية، وهذه مصادرة على المطلوب.

ومصطلح التفسير قديم خصص أساسا لتفسير القرآن، وهو خطاب ليس عاديا، وفي رأيي فإنه يستوعب كل النظريات النقدية ومناهجها، فهو موسوعي في مستويات مفهوميته ونظرياته بداية من التفسير اللغوي اللساني إلى التفسير الدلالي، ثم التفسير التداولي (أسباب النزول)، ثم التفسير التناصي الداخلي (الناسخ والمنسوخ والتكرار)، ثم التفسير التأويلي (وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ ۗ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ)، ثم

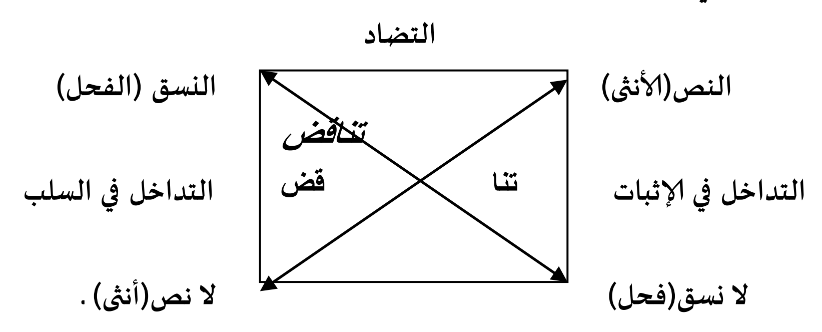
التفسير الكشفي العرفاني(الصوفي)، ثم التفسير التاريخي(عما وقع من أحداث في محطات التاريخ البشري من هبوط، وطوفان، وما وقع لعاد وثمود، وما وقع من مغالبة بين الروم والفرس)، ثم التفسير الاجتماعي والنفسي، ثم التفسير الأنثروبولوجي الأثنيلوجي (حَتّى إِذا بَلَغَ بَينَ السَّدَّينِ وَجَدَ مِن دونِهِما قَومًا لا يَكادونَ يَفقَهونَ قَولًا)، ثم ما يتجاوز التفسير الإنساني لأمر غيبي رباني(وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا (85))، ومن ثم يمكن التحديد المؤقت لأنواع التفاسير، وهي:

التفسير النسقي اللساني، والتفسير النسقي المفهومي، والتفسير النسقي البنيوي السيميائي، والتفسير المفهومي النظري الفلسفي، والتفسير السياقي الاجتماعي، والتفسير السياقي النفسي، والتفسير النسقي الجمالي، والتفسير النسقي التأويلي، والتفسير الانفتاحي الحواري التناصي، والتفسير النسقي الثقافي، والتفسير النسقي الإنثروبولوجي، والتفسير النسقي العرفاني، والتفسير النسقي التفكيكي المؤجل، وما النقد الثقافي إلا واحد من التفاسير السابقة، وكل هذه الألوان من التفاسير السياقية والنسقية تحمل قدرا من المعاني المرمزة، أو المتخفية، أو الظلية، أو الهاميشية، أو الحافة، أو الطفيلية، أو المضمرة بحسب ما يروم إليه المفسر (المتلقي)، وكل تفسير أو تحليل، وكلا المصطلحين قديمين متجددين بداية بحل الشعر أو نزع النظم عنه، وذلك بتحويله من نسق شعري إلى نسق نثري كاشف عما كان ستارا وغطاء له لينبلج نهاره من ليله، ويبدو بمفهوميته النسقية أو السياقية المفترضة افتراضا بأي مستوى من مستويات البنيات العميقة المتولدة من آليات التفسير أو التحليل الممكنة، ونهاية بنظرية النقد الثقافي ونظرية تحليل الخطاب، وهذا الأخير أراه أكثر شمولية وعلمية ومنهجية من الأول، وهو وارث لكل العلوم والمعارف والثقافات الموظفة لمفهومية انفتاحية سياقية نسقية لأي خطاب بكامل مظاهر تركيبه اللساني والبلاغي وحمولته المضمونية الظاهرة والمرمزة.

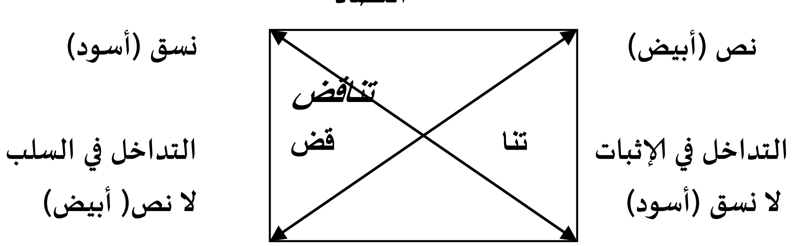
وكل هذه الأنماط من التفاسير أو التحاليل جذورها قديمة متأصلة في الفكر القديم الصيني والهندي واليوناني واللاتيني والعربي، كما هي في تفسير القرآن والحديث والشعر، وخلاصتها رؤية الأنسة الخلدونية المتخيلة البيانية العقلانية الإيمانية العرفانية العمرانية الموسوعية.

وأنا لا أرى أن استخدام الجملة البلاغية الأدبية بذهنية النقد الثقافي بدل الصور البلاغية الأدبية في مقابل الجملة الثقافية، وأي جديد في هذا الإصطلاح

مادامت مفهوميته واحدة؟ ولماذا لا تكون صورة ثقافية جمالية تتضمن ترميزا يمكن تأويله بنقيض التباين أو نقيض التكامل أو شبه النقيض؟ والنقد الثقافي مبني على علاقة التضاد بين ما يعنيه صريح النص، وما يعنيه النسق المضمر، وهذا التصور على الرغم من نفيه عن أي تفلسف أو منطقية، فإننا نراه في تقابلاته وضدياته يدور في الفكر الصوفي المبني على التقابل، وجدلية هيجل الثلاثية بحيث يرى كل فكرة تناقض أختها لتنتج عنهما فكرة ثالثة، وكذلك فإنه يدور في تصور السيميائيين للمربع السيميائي، كما هو واضح في المربعين السيميائين الآتيين، والأول يمثل تضاد التكامل والثاني يمثل تضاد التباين:[1]



شبه التضاد (العلاقة بين بقية النصوص والأنساق ككائنات طفولية في اللاوعي الجمعي)



شبه تضاد العلاقة بين بقية ألوان النصوص والأنساق في اللاوعي الجمعي

ويقال الشيء نفسه على التورية البلاغية في مقابل التورية الثقافية والجملة الثقافية الكاشفة عن المجاز الكلي من خلال المضمر النسقي، والقدامى تكلموا عن مجاز المجاز، أو الصورة الكلية،أو الرمز أو متارمز بحسب ما يراه تودوروف، أو الرمز

---

[1] - AJ. 1979 greimas, J. courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, ,p123

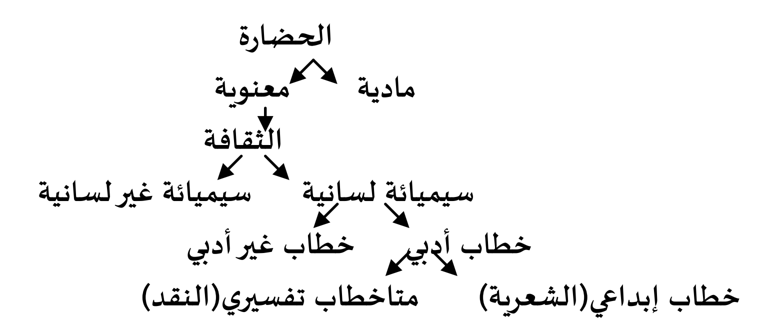
المقنع أو الكلي وكذلك باشلار في كتابه النار تكلم عن مجاز المجاز بفعل ديناميكية المخيلة الاستكشافية التيمية ذات الأصول الأربعة التراب والهواء والنار والماء، فالنسق المضمر يختلف في لفظه المصطلحي، ولكنه في حقيقته ليس إلا الجذر الأساسي في أعماق اللاوعي المولد لنص كما هو في النقد الوضوعاتي والأسطوري، كما أن الثنائيات المتقابلة وأطروحاتها التي تخص سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وسؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة، وهذه لا يمكن التسليم بها عند فحصها معرفيا وواقعيا، فالنص نتصوره شجرة، وأي تفسير أو تأويل هو الثمرة، ولا يمكن أن تكون الثمرة بديلا أو إلغاء للشجرة لأن ذلك يعد بالضرورة إلغاء للثمرة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتمرد هوية كينونة الثمرة عن هوية الشجرة سواء أكلت ثمرة طازجة،أو زبيبا، أو شربت عصيرا، أو طبخت مربى أو زينت بها الحلويات، فستبقى معرفة بشجرتها لأن النص باختصار لا يحقق وجوده إلا بتركيبة ثلاثية دائمة الحضور فهو ليس إلا نظاما من نسيج التراكيب المترابطة المتراصة المعالبة وظلال الدلالات الغارقة في التاريخانية ووإيقاعات أصوات راقصة حائمة، وكل التفسيرات هي ثمار يقطفها كل بحسب مقصديته المعرفية من الأنظمة الثلاثة، والنقد الثقافي بإصراره على تعليب كل النصوص في علب مشفرة بحقائق أشبه ما تكون بشعارات فهي في النهاية تسوي بين كل الشعراء والنصوص، وتعلقها في مشجب واحد، وتراها بلون واحد، ويمكن أن نشير إلى سؤال طرحه بارت (Barthes) على نادو (Nadeau): إلى أين يذهب الأدب؟ (où va la littérature ?)كان جواب بارت: إن هذا السؤال مخادع ككل الأسئلة المستقبلية، فلست أنا ولا أنت من الأنبياء، وهذا السؤال ليس مهما، ولكن المهم ماهو الأدب؟ ولكن بلانشو (Blanchot) أجاب (elle va vers -mème elle) يذهب حيث هو[1]، ويفهم منه أن ماهية الأدب هي هي، ولن تقبل أن تكون شيئا آخر، كما أن الإنسان يبقى إنسانا كما خلقه الله، وأسأل عبد الله الغذامي عن النسق المضمر في شعر حسان بن ثابت رضي الله عنه إذا كان كل مداح يصنع... لا أكمل الجملة. كما أنه وصف كل من لا يرى ما يراه بالعمى الثقافي، والعمى هو من يرى كل شيء في كل الخطابات بنظارة واحدة.. أليس كل فلسفات الأدب ونظرياته ونقوده التطبيقية من أقدم متاخطاب وصلنا بأي لغة هو نتاج ثقافي حضاري؟..

---

[1] - R. barthtes, M.nadeau , sur la littérature, presses univesitaires de Grenoble 1980, p 7-8

أليس حصر الثقافة في النقد الثقافي هو سجن لها وللنقد معا إلى الأبد بل خنقهما وقتلهما معا؟

ويكفي أن نبين ذلك بشجرة فورفوريوس التي أقامها بورفيريو، وهي جدول لتنسيق الأجناس والأنواع مثل هذا المشجر لجنس الحضارة، وما يتفرع منها من أنواع:



نلاحظ من خلال هذا المشجر كيف يلغي النقد الثقافي أي مقاربة تقابلية بين نوع الخطاب المتفرع في المستوى الواحد مع متاخطابه، ويتجاوزه إلى كل مستويات الأنواع المتفرعة عن الثقافه، وينسبه مباشرة إليها؟ وإذا كان الإبداع والنقد يتفرعان من الثقافة، فالأقرب أن ينسب إلى مقابله، ويمكن لنا بعد ذلك أن يفسر بكل ما تفرع عنه، فالإنسان أولى أن يعرف بنوعه الإنساني، ولا بأس إن عرف بالقرد أو الكائنات الحية الأخرى التي تشاركه نوعيا في مستويات أعلى حتى الوصول إلى قمة التجنيس لكل الكائنات الحية المتحركة.

أليس كل ما كتبه صاحب الأغاني وابن خلدون هو من التفاسير الثقافية؟ وما النقود الأدبية بجميع تياراتها ومشاربها المعرفية إلا دوائر تفاسير صغرى داخل نفسير الدائرة الثقافية، وهذه الأخيرة داخلة في تفسير الدائرة الحضارية الكبرى، ومن السخافة أن نحصر الثقافة ونقدها فقط في الفحولة والطاغية، أو الاستفحال[1]، ألا يمكن أن نفهم شعر نزار قباني بأنه يسمو بالأنثى لسقوط فحولة الذكورة التي يئس منها في تغيير الواقع، بل يراها مغيبة عن التاريخ، ولهذا بارك مملكة خاصة بالنساء حين غاب الرجال، وهذا يذكرني بما قالته أم أبي عبد الله الصغير حين سقوط

[1] - ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط2، 2001 ص160-167

الأندلس: ابك كما تبك النساء ما دمت لم تحافظ على ملكك مثل الرجال،أين الرجال؟ وأين الفحولة؟ وأين الاستفحال؟ ولما لا يكون استئناثا للواقع؟أليس رؤية اللغة العربية وفلسفتها تؤنث كل ما هو منتج، وتذكر كل ماهو غير منتج؟ أليس نزار قباني يبحث لإرجاع الإخصاب الحضاري بعد سيادة الجدب الحضاري؟ أليس المرأة رمزا للإخصاب؟ ويمكن أن يفسر بأن مخيلة نزار الاسكشافية أرجعته إلى زمن آدم عليه السلام حيث هناك تم فيه اختصار بداية الإنسانية في شخص واحد حيث هو الأب وهو الأم وهو الزوج وهو الزوجة؟ ويقول مالك بن نبي ليست هناك مشكلة امرأة أو رجل بل هناك مشكلة الإنسان الذي هو كالماء مركب من الأكسجين والهدرجين، وما ظاهرة الشعر العذري واستحالة الجمع بين ليلى وقيس إلا رمز مقنع، أو تيمة نسقية رمزية موسعة موضوعاتية، أو إيقونة علماتية كبرى، أو نسق مرمز يفسر تفسيرا سياسيا عن افتراق صف المسلمين، ويؤكد ذلك تدخل شخصية من آل البيت للجمع بينهما، وتظهر في الوقت نفسه شخصية أموية لتوسع من الفرقة بينهما[1]، وكذلك فسر مدح المتنبي لسيف الدولة بأنه رمز مقنع أو نسق مضمر بحسب المصطلح الغذامي عن حب المتنبي لأخت سيف الدولة، فهو مدح ظاهريا وتغزلا مبطنا، وبهذا فلا يمكن سجن أي خطاب تحت نسق مضمر واحد يتحول إلى مجرد شعار، وبهذا يصبح النقد الثقافي مجرد شعارات.

وأما العلاقة بين الدال والمضمر، وأنا لا أقول كما قال دو سوسير: الدال والمدلول وجهان لورقة واحدة إذا مزقت وقع التمزيق على الوجهين، ولكن أقول إن نظرية التسلسل المجازي تفيد بأن أي مجاز يتحول إلى دال له مدلوله، ومجاز المجاز يتحول إلى مجاز كلي دال كلي له مدلوله الكلي، وهكذا دواليك، فهي كسلسلة مترابطة الحلقات، ولا بديل لحلقة عن أختها، وكلية المجاز تنسحب على السلسلة كلها، وليس على حلقة منها، وهذا يتوافق مع النظرية العلاقية ونظرية التفاعل ونظرية التأثير والسياق الاستعاري، كما أن إلغاء المتلقي النخبوي، وأسأل من يفهمك بما تقوم به كقابلة للتوليد القيصري لكائنات نقيضة لأمهاتها، أو كساحر تخرج الأفعى من قفص الحمامات؟ واختم كلامي بمقولتين لجلال الدين الرومي: لو كانت القطط مجنحة لأنقرضت العصافير من الدنيا، وصيحته لا تذهب بخطابك إلى

---

[1] - ينظر، إبراهيم عبد الرحمن، دراسات مقارنة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص254

اليابسة فهو بحر لا شاطئ له، وقول علي بن أبي طالب كرم الله وجهه: نصف الحقيقة عند غيرك.

ويبدو لي أن مصطلح النقد الثقافي اغتصب اغتصابا من مجال النقد الأدبي الذي يتسع صدره لكل المقاربات بمناهجها وتفسيراتها، والأحرى به أن يطلق عليه مصطلح التفسير الثقافي للخطاب الأدبي، والأكثر شمولية منه مصطلح التفسير الحضاري للخطاب الأدبي، كما أن مصطلح النسق المضمر يطلق في الغالب على كل نظام عضو فاقد لوظيفته أو هو في حكم الميت، ولهذا اقترح استعمال مصطلح النسق المرمز بدل النسق المضمر لأن آية الترميز تحتفظ بإشعاعها الحي الإيحائي على الدوام بل يزداد شحنها أكثر كلما توغلنا في أعماق الحفريات الأنثروبولوجيا، وأي نقد ثقافي أو غيره أو أي تفسير أو تأويل أو تأويل التأويل المضاعف[1] كما يطلق عليه أمبتو إيكو لا يستطيع أن يتجاوز حقائق علم العلامات اللسانية التي كانت على الدوام تؤدي دورا أساسيا، وتقبل أن تنتج علامات لسانية موسعة من الملفوظات والخطابات بمختلف أجناسها وأشكالها وقوالبها وأنساقها معقدة التركيب، متداخلة النظم، متناصة وملتقطة لضجيج الخطابات من عصور أنثروبولوجية خلت، ولا قرار لمقاصد معانيها، ومن هذا المنظور كان التفكير في العلامات يختلط دائما بالتفكير في اللغة، ومنذ العصور القديمة نستشف وجود نظرية سيميائية ضمنية في التأملات اللغوية القديمة التي وجدت في الصين وكذلك في الهند واليونان وروما؛ وهكذا فقد ساعد هذا الإرث الفكري التاريخي القديم على تكوين المفهوم العام للسيميائية عند مفكري اللغة في القرون الوسطى؛ وبخاصة عند سانت أغسطين، ويجب علينا . مع هذا الإرث كله ـــــ انتظار فلسفة جون لوك ليظهر إلى الوجود اسم Sémiotique"السيميائية". وطوال هذه الحقبة فإن السيميائية لم تتميز عن النظرية العامة – أو الفلسفية – للغة ووظائفها وخطاباتها، وأطراف التواصل وقنواته، وأصبحت السيميائية تخصصا علميا بفضل أبحاث الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Sanders Peirce1839-1914 Charles)، ويرجع التأسيس الثاني للسيميائية اللسانية إلى فردينان دي سوسير، وكان التأسيس الثالث للفيلسوف الألماني إرنست كاسيري في كتابه عن فلسفة الأشكال الرمزية، وقدم بوضوح مبادئه المتمثلة في دور أكثر من وسيلة لغوية، وهذه لا تستخدم في تعيين

---

[1] - أنظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد ص 118

حقيقة سابقة، ولكنها تهتم بالنطق وقولبة المفاهيم، وبهذه الطبيعة تكتسب دور الرمزية التي تفهم بالمعنى العام بحيث تنطبق على أي شيء يحدث معنى، وفي مقابل ذلك تميز الإنسان عن الحيوان الذي يمتلك أنظمة للاستقبال ذات التأثير (الأولي والثانوي)، وبهذا يستحق تسميته بالحيوان الرمزي.[1] ، وتعززت أكثر الدراسات السيميائية بفضل دراسات رولان بارت وتودوروف وميشال فوكو وبول ريكور وكريماس وكورتيس وبخاصة في دلائلية الخطاب السردي، وعند أمبرتو إيكو وغيرهم.

والعلامات إما أن تكون طبيعية أو اصطناعية والأولى مرتبطة بالطبيعة وظواهرها وما تثيره تداعيات كلمات "سحاب-مطر"، "شروق-قدوم النهار، والغروب-قدوم الليل، الاستعداد للنوم والراحة، وأخذ الحذر والحيطة..."، والثانية هي تلك العلامات التي اخترعها الإنسان لاستحضار الواقع وإحداث التواصل بمختلف صوره وأنساقه ومقاماته، ويمكن لنا أن نصنفها صنفين: صنف منها نستعين بها للتمثيل عن الواقع مثل الرسم، والتصميم والتسجيل الصوتي، والصنف الثاني يساعدنا على التواصل مع الغير، مثل الكلام المنطوق، والحركات الدالة على اللياقة وعلى هذا الأساس تندرج كل أنماط التمثيل المباشر للواقع ضمن العلامات الإيقونية كالتصوير الفوتوغرافي، والتسجيل الصوتي، وشتى التسجيلات، ويضاف إليها كل الخطابات الأدبية والفنون كالرسم والنحت والموسيقى، لكن هذه الأخيرة تتضمن قدرا من الترميز والاصطلاح في الفنون ودليلنا تلك التغيرات والتحولات في قنوات تواصلها الجمالي.[2]

ولا مراء بأن بداية المعرفة ونهايتها هي اللغة، وهي المفتاح لكل المعارف والعلوم ولهذا قال الله تبارك وتعالى في محكم تنزيله: (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ)، ولم يعلمه لا العلوم الإنسانية، ولا العلوم الدقيقة ولا العلوم التجريبية ولا النقد الثقافي ولا علوم التواصل الرقمي ولا علوم مستقبلية علمها عند ربي، لأن هذه ليست إلا نظما علماتية مستنسخة من النظم العلماتية اللسانية؛ ومن ثم كان الخطاب تشكيلا لغويا خاصا فرديا وعاما مجتمعيا وأرضيا وسماويا، ويؤدي أدوارا لتحقيق وظائف شتى حين يتحول إلى نظام نسقي أو سلوك إبداعي من خلال تفجير طاقة الأصوات

---

[1]- O .Ducrot / T. Todorov .Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage . editins Seuil .Paris .1972 .p113-114

[2] -بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، ط1986، ص 21.

والدلالات والتراكيب حضورا وغيابا لاستغلال الأسرار الكامنة فيها والتي شحنت بها ضمن صيرورة تاريخية من بدايات الخطوات المعرفية الأولى المتولدة من التجارب الإنسانية في طموحها لتحقيق سعادتها المادية والمعنوية، وهذه بدورها تتحول بالمراس والتجريب إلى سلوكات وأنظمة نسقية مرمزة ثقافية، وكل هذا يتحول بدوره إلى منظومة متكاملة نسقية حياتية اجتماعية حضارية جامعة برؤية خلدونية، ولهذا كان منطلقنا من البداية وهي النسق العلماتي اللساني الخطابي الترميزي الذي يتضمن قدرا من التأويلات، وهذا هو الفرق بين نسق علماتي لساني خطابي متعدد في مفهوميته وبين نسق علماتي علمي تجريبي رقمني أحادي في مفهوميته، ويكاد النسق المضمر الثقافي بمهومية ذهنية إسقاطية غذامية أن يكون شريك العلماتي العلمي الأحادي، ولهذا اقتنعنا باستخدام مصطلح النسق المرمز بدل النسق المضمر أومصطلح النسق السيميوزيسي(sémiosis)1 المرمز الحامل لقدر من التأويلات بدل النسق المضمر التعييني في دلالته والأحادي في تأويله ، ولهذا نعتقد أن المصطلح المستعمل في النقد الثقافي يفتقد إلى الحلقة المفقودة بين النسق وتأويله الإضماري الذي أصبح تعيينيا أحاديا، ومن المسلم به أن عملية التأويل تحلينا إلى المتاهة الهرومسية[2] التي تتضمن قدرا غير محدود من التأويلات، ولهذا فضلنا مصطلح النسق المرمز أو النسق السيميوزيسي المركب المرمز حين يتحول نحو الخطاب إلى بلاغة، وبلاغة الخطاب إلى نحو، ومن خلال هذا التحول يصبح الدوران في تخوم أعماق الخطاب ضمن نسقية نظامه التأويلي نوعا من التفلسف. ليتخلص من التفسير الأحادي، لأننا نراهما الأنسب والأصلح لأن أفق ترميزهما منطلقه النسق الخطابي، ويمتد تأويله المتعدد المتحرك تحركا إشعاعيا في كل الاتجاهات ضمن الأنساق الثقافية أو الحضارية أو ضمن تجليات حقائق صفات الحق في مخلوقاته، فالله بديع وأسرار إبداعه في مخلوقاته لا يعلمها إلا هو سبحانه وتعالى،والإنسان يقتبس منها اقتباسا.

كما أن النسق المرمز يبدأ من بعده الفرداني المخصوص، وينتهي إلى البعد الاجتماعي العمومي، والفرداني متعدد بحسب عدد الأفرد (الشعراء والأدباء) والنسق

---

[1]- السيميوزيس من مصطلحات شارل ساندرس بيرس وهو أول من أدخله إلى مجال السيميائية، ونظامه الداخلي مبني على ثلاثة عناصر الماثول والموضوع والمؤول. انظر، أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي ط1 2000 38

[2] - أنظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد ص 118

المضمر يمحي كل فردانية من هوية الخطاب، ويغلب عليه هوية الإرث الجماعي، بينما مصطلح النسق المرمز يبقي على ذلك التوتر بين الفردانية والجماعية، فالشعراء ليسوا سواسية وإن كانوا كلهم مداحين، وكذلك الأدباء، وهذا مما يعيب على المنهج التاريخي كما تصوره الناقد الفرنسي تين (Hippolyte Taine)الذي ينظر إلى الخطاب كنبتة يتحكم فيها الزمان والمكان أي البيئة(الخصائص الجغرافية والمناخية للمكان) والسلالة (الحالة الفزيائية لجسمه الإنسان وتطوره البيولوجي) والعصر (حالة تقدم المجتمعات فكريا)[1]، ويقال الشيء نفسه على كل المناهج التي تتجاوز فردانية الخطاب، فهي مجانبة لحقيقته التي تبدأ في جميع الأحوال فردانية، فالإنسان ابن نفسه أولا قبل أن يكون رقما في منظومة فزيائية بيولوجية أواجتماعية ثقافية حضارية.

---

[1] - G.lançon ;Histoire de la littérature française p

الفصل الثاني

نظرية النظم وقضية إعجاز الخطاب القرآني

ما دامت مدلولية أفق الحيازة لأي خطاب لأسرار جمالية أبعاده التوزيعية والدلالية والتأويلية والتداولية لا سقف لها في تركيبتها اللغوية الأسلوبية الإبلاغية الجمالية، وبخاصة إن مصدرها رباني كالخطاب القرآني، ومن ثم يكون القرآن الظاهرة البلاغية المعجزة المتجددة ولهذا أختاره الله تبارك وتعالى ليكون آخر معجزة لرسله محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم لما يتضمن من مرجعيات وإحالات مقيدة ومطلقة ربانية، و"معجزة القرآن ظاهرة متفردة عن معجزات الأنبياء الآخرين التي انقرضت بانقراض أعصارهم فلم يشاهدها إلا من حضرها ومعجزه القرآن مستمرة إلى يوم القيامة وخرقه للعادة في أسلوبه وبلاغته وأخباره بالمغيبات فلا يمر عصر من الأعصار إلا ويظهر فيه شيء مما أخبر به أنه سيكون حجة قاطعة على صحة دعواه.." [1]

ولا يخفى أن الفروق واضحة بين مشاهد وإخراج معجزات كل الأنبياء، فبعضها" كانت حسية تشاهد بالأبصار كناقة صالح وعصا موسى ومعجزة القرآن تشاهد بالبصيرة فيكون من يتبعه لأجلها أكثر لأن الذي يشاهد بعين الرأس ينقرض بانقراض مشاهده والذي يشاهد بعين العقل باق يشاهده كل من جاء بعد الأول مستمرا"2

وليس الخطاب القرآني إلا وحي يوحى من رب العز ة إلى نبينا محمد صلى الله عليه وسلم يأتي به جبريل عليه السلام "وقد جمع بعضهم إعجاز القرآن في أربعة أشياء، أحدها حسن تأليفه والتئام كلمه مع الإيجاز والبلاغة، ثانيها صورة سياقه وأسلوبه المخالف لأساليب كلام أهل البلاغة من العرب نظما ونثرا حتى حارت فيه عقولهم ولم يهتدوا إلى الإتيان بشيء مثله مع توفر دواعيهم على تحصيل ذلك وتقريعه لهم على العجز عنه والمقصود بسياقه وأسلوبه صورته العامة من كونه سورا منها الطوال والقصار والمفصل ثم تاليف هذه الصور من آيات وفواصل ولم يعهد العرب كلاما كهذا وإنما كلامهم شعرا ورجزا وخطبا ووصايا، ثالثها ما اشتمل عليه من الإخبار عما مضى من أحوال الأمم السالفة والشرائع الدائرة مما كان لا

---

[1] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق عبد العزيز بنباز، دار الفكر، بيروت، 1996 ، ج10، ص 8- 9 .

[2] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج10، ص 8- 9 .

يعلم منه بعضه إلا النادر من أهل الكتاب، ورابعها الإخبار بما سيأتي من الكوائن التي وقع بعضها في العصر النبوي وبعضها بعده... ومنها الروعة التي تحصل لسماعه ومنها أن قارئه لا يمل من ترداده وسماعه لا يمجه ولا يزداد بكثرة التكرار إلا طراوة ولذاذة، ومنها أنه آية باقية لا تعدم ما بقيت الدنيا، ومنها: جمعه لعلوم ومعارف لا تنقضي عجائبها ولا تنتهي فوائدها"[1]

ومن المؤكد أن علاقة المدلولية(signifiance)[2] المتكافئة مع نصية الخطاب القرآني بجماليات بنياته التركيبية والبلاغية والدلالية والتداولية تتقاطع في محاورها الكبرى غير أن تمفصلات تعالقاتها الكلية الدقيقة التي تبدو غير عادية عند تطبيقها في دراسة مدونة خطاب محدد في شكله أو مدونة مشكلة من أنواع من خطابات نوعية ومتميزة وفريدة ومحددة في قالبها الشكلي، وبخاصة حين نكون أمام خطاب نوعي رباني معجز بثراء مدلوليته، وتنوع طرائق دلالته وتداوليته، وتعدد أساليبه البلاغية، ومتميز في أشكاله ومتفرد في إطار أنماط وحداته النصية المتكافئة في مستوى السور والآيات(العلامات)ذات بعد معرفي كوني رباني، وأما ما يطلق عليه السيميائيون بالسيميو- النظمي والبلاغي والدلالي والتداولي – فهو محدود في مدلوليته وثابت في إطار أفق بشرية مرسله، وفي مقابله نجد الخطاب القرآني المرسل من الله تبارك وتعالى إلى نبيه وبحسب سياقاته ومواقف الحال ووظيفة خطابه التي تتجاوز مدلوليته الإمكانيات البشرية، فيحتاج إلى مستقبل أولي نوعي مهيأ ومكلف تكليفا ربانيا، ولن يكون هذا المستقبل إلا نبي ومرسل، ثم في المرحلة الثانية يدخل في عموم التلقي في مستوى الإنجاز لما يقبل منه الإنجاز أو الإخبار أو الإيمان النصي، وخصوص التلقي من الراسخين في العلم في مستوى التأويل، وهذا ما يقدمه لنا القرآن الكريم؛ لكونه يمثل استيعابا كاملا لأي مدلولية لها طاقة دلالية من خلال شكلانية خطابه، وبنيته التركيبية الفريدة اللسانية التي لا يمكن أن يصل إلى أفقها أي خطاب بشري، ومن ثم فإن مجال تأويلات إحالات مرجعيات مدلوليته القادرة على حيازة تشكيل لغوي في مستواه وجمالية بلاغية غير عادية، وتعد هذه كلها من أكبر القضايا التي شغلت القدماء والمحدثون، ومحت الفواصل بين التصورين

---

[1]- الاقباس من الفاضي عياض لخصه ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ، ج10، ص 8- 9 .

[2]-(signifiance) ليسانيا تعني ظهور المعنى بوضوح عند المستقبل للخطاب.

المنهجين للتعالق والتكامل بين مدلولية إعجاز الخطاب القرآني بمستويه العام والخاص وبنائه النظمي التركيبي والدلالي والبلاغي والتداولي.

كما أن جمالية الخطاب بفهومها الحديث يمكن إرجاع أسسها المعرفية والتطبيقية إلى نظرية النظم التي يختصرها عبد القاهر الجرجاني في مقولة بقوله:" النظم ضرب من الأسلوب":[1] ونعتقد أنها هي الأصل لما يعرف بالمناهج النسقية كالأسلوبية والشكلانية والبنيوية والسيميائية، ولسانيات تحليل الخطاب، بل كانت الرائدة بتأسيس ما يعرف الآن بنحو النص، وما يعرف بتحويل النحو إلى بلاغة، والبلاغة إلى نحو كما هي عند دي مان.[2]، وهو نوع من التكامل المعرفي السيميوزيسي النسقي بين النحو والبلاغة.[3]

وتاريخ مصطلح النظم في المنظومة المفاهيمية الفكرية النقدية العربية كان يطلق على قول الشعر في مقابل النثر، ثم بدأ يتوسع بعد التفكير في صور إعجاز الخطاب القرآني الجديد في نسقة الإيقاعي التنغيمي الصوتي، والدلالي، والحجاجي، والمعرفي، وجعل كل ذلك لتحقيق التواصل بين ما هو سماوي وأرضي، ثم توسع أكثر ليشمل كل الخطابات الأدبية، ثم عمقه البلاغيون فأصبح نظرية من نظريات تفسير ظاهرة إعجاز الخطاب القرآني بأسلوبه ونظامه الجديد، وتشكيله المتفرد الذي لم يألفه العرب وهم يتباهون بأنهم من أرباب البيان المتطاولين على كل ما أبدعته البشرية من فنون الآداب، ثم تفسير ظاهرة بنية وجمالية أسلوب أي خطاب عامة من جميع جوانبه ومستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية والتداولية. فهذا الرماني جعل تحليل أي خطاب لا يتجاوز نظرية النظم التي هي ضرب من الأضرب الثمانية لآلات البلاغة، وهي: الإيجاز، والاستعارة، والتشبيه، والبيان، والنظم، والتصرف، والمشاكلة، والمثل...ويأتي قبلها الطبع الذي هو أصل البلاغة. كما تكلم الجاحظ عن قضية النظم وألف فيه كتابا سماه نظم القرآن[4]، وقال في البيان والتبيين: إن الله " قد جعل قوم كل نبي هم المبلغين والحجة ألا ترى أنا نزعم أن عجز العرب عن مثل نظم القرآن حجة على العجم من جهة إعلام العرب العجم أنهم كانوا عن ذلك عجزة "، وحدده صاحب التعريفات لغة واصطلاحا فقال عنه: " النظم في اللغة جمع اللؤلؤ

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد أبو شاكر ، مكتبة الخانجي، 2008، ص: 47

[2] - وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، ص214-215 .

[3] - انظر، أمبتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة السعيد بنكراد، ص 138

[4] مصطفى الفسطنطيني ، كشف الظنون ج: 1 ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،1992ج: 2 ص: 1964

في السلك وفي الاصطلاح تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل"[1]، وتوسع في استعمال مفهوم النظم لتفسير كثير من القضايا الأسلوبية البلاغية على غرار قضية التعقيد الدلالي بكونه خللا في النظم بمعنى" ألا يكون ترتيب الألفاظ على وفق ترتيب المعاني بسبب تقديم أو تأخير أو حذف أو إضمار أو غير ذلك مما يوجب صعوبة فهم المراد، وإما في الانتقال أي لا يكون ظاهر الدلالة على المراد لخلل في انتقال الذهن من المعنى الأول المفهوم بحسب اللغة إلى الثاني المقصود بسبب إيراد اللوازم البعيدة المفتقرة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود وكون الكلام مغلقا لا يظهر معناه بسهولة"[2]، وبعضهم يذهب ليشترط على المفسر للخطاب القرآني أو لأي خطاب الإبقاء على طبيعة جماله النظمي يقول الزمخشري من حق مفسر القرآن:" أن يتعاهد بقاء النظم على حسنه والبلاغة على كمالها."[3]

وجماع القول فقد كانت اهتمامات العرب بمشكلات مدلولية الخطاب القرآني الجامع بين العالمين: المشاهد والغائب وحيازته لدلالة خاصة تفسر نحويا وبلاغيا وتداوليا، وهذا ما كان واضحا في دراستهم لمجاز القرآن والوجوه والنظائر، وهكذا فقد حاول ابن فارس الربط بين المعاني الجزئية والمعنى العام في معجمه، وكذلك المسائل الدلالية الكثيرة التي جاءت في كتابه الصاحبي، وفرق الزمخشري في" أساس البلاغة " بين المعنى الحقيقي والمجازي، كما ربط ابن جني تقلبات المادة اللغوية الممكنة بمعنى واحد، بالإضافة إلى قضايا دلالية أخرى تناولها في كتابه "الخصائص" وانتهت خلاصتها إلى ما جاء في كتاب "المزهر" للسيوطي[4].

ويمكن لنا في جميع هذه القضايا تعميق نظرية النظم بالرجوع إلى مفهوم المدلولية ومن المسلم به أنها تعني الامتلاك والتحقق من الوسائل المتاحة والممكنة للتشكيل الأسلوبي اللغوي والمنجز لدلالة خطاب حامل لرسالة من مرسل بشري وتوصيلها بوضوح أو بقدر من الغموض بحسب مقصدية المرسل، وتبقى درجة المدلولية ملازمة لدلالة نصية الخطاب وجنسه، والسياق الاجتماعي والثقافي، وإذا كانت مدلولية الخطاب ربانية قرآنية فهي تتجاوز التعريف السابق عن قدرة ملكية

[1] - علي الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق غبراهيم الأبياري ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405 هـ ص: 310

[2] الجرجاني، التعريفات، ص: 86

[3] مصطفى الفسطنطيني، كشف الظنون ج: 1 ص: 433 -434

[4]-. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 21.

المعاني كاملة والتحقق منها التي لا تليق بعظمة الخالق وجلاله، ومن ثم فهي تستغرق كل الإمكانيات الفكرية البشرية في الاشتغال لاستكشاف مظاهر الإعجاز من خلال التشكيل الأسلوبي الإبلاغي وحقائق كونية من عالم المشاهدة والغياب، ومقبولية دلالته في التواصل بمستويات من مستقبل خاصة الخاصة ولن يكون إلا الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم من صحابته المقربين، ثم الخاصين من الناس، ثم عموم الناس، وكل هؤلاء المستقبلين كل بحسب طاقة تفكيكه لسنن الخطاب القرآني قد يكون لمجرد غرض الفهم أو التدبر أو التعبد أو لغرض التشريع أو لغرض الدعوة وترسيخ الإيمان أو لغرض العلاقات الاجتماعية أو المعاملات الاقتصادية أو تهذيب أخلاقي أو لغرض علمي، أو لغرض جمالي، أو لغرض التأويل، وهذا يقتضي متلقين خاصين نعتهم القرآن الكريم بالراسخين في العلم، ولهذا لايمكن تطبيق تصور المدلولية ومرجعياتها الدلالية النصية عند المنظرين اللسانيين والسيميائيين، وإحالات تأويلاتها كما هي عند بنفنيست (Benveniste.)[1] وريفاتير (Riffaterre)[2] وهيرش (Hirsch)[3] لأنها طبقت على خطابات بشرية لها فوارق جوهرية مع الخطاب القرآني.

ونتجاوز مفهوم النظم الوارد عند مختلف البلاغيين والمفسرين لمعاني الخطاب القرآني ومجازاته وطبيعته التركيبية النحوية والنصية لنتوقف عند ثلاثة من البلاغيين هم: الباقلاني وعبد الجبار، وعبد القاهر الجرجاني.

أولا – الباقلاني:

حدد الباقلاني ثلاثة مظاهر لإعجاز الخطاب القرآني وهي: الإنباء عن الغيوب، وأمية الرسول، وبديع النظم، وإذا كان الأول يعني تحليل الخطاب حين يستشرف المستقبل ويتنبأ بما سيقع، وهو يدخل ضمن الدراسات الاستراتيجية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية، وقد تكون حقائقها نسبية، ولكن إذا كانت ربانية بالتأكيد ستكون قطعية، ومن ثم فهي تشكل نمطا حجاجيا مفحما للمتشككين في نبوة الأنبياء، والثاني يضمن تحليلنا للخطاب على أنه يتضمن حقائق قطعية تتجاوز الرصيد المعرفي وعبقرية المتلقي المبشر الموصل للرسالة، فهذا دليل قطعي على أنها

---

[1] -E.Benveniste, problème de lpnguistique gènèrale, t.2. 1974.p 225

[2] -M. Riffaterre, sèmiotique de la poèsie, paris, Seuil,1983,p120

[3] -E.D.Hirsch, validity in inerptation, Yale university press,1967,p124

ليست من عنده، والمصطلح الأخير يمثل الوجه الثالث الذي يعنينا في مجال تحليل الخطاب القرآني وأوجه إعجازه يقول هو: " بديع النظم (يقصد القرآن)، عجيب التأليف متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق". وقد عدد مظاهره فكانت عشر وهي: الأول الشكل العام والأسلوب والقالب، لا يخفى أن تحليل أي خطاب يبدأ التحقق من ماهيته التجنيسية البادية في تشكيله العام، والشكل التجنسي للخطاب القرآني ليس نثرا وليس أشجاعا وليس خطابة، وليس شعرا، وليس حكايات وأساطير، وليس شعرا، وقد نفى ذلك عن نفسه أن يكون جنسه الخطابي مما ألفه العرب وغير العرب، وهذا ما أدى بطه حسين أن يعد الخطاب القرآني ليس نثرا وليس شعرا، وإنما هو قرآن[1]، لأنه نسيج وحده، كما في قوله تعالى في سورة الزلزلة: إِذَا زُلْزِلَتْ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا(1)وَأَخْرَجَتْ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا(2)وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا(3)يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا(4)بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا(5)يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ(6)فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَه(7)وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَه(8)، وكل سور القرآن بهذا التشكيل النظمي الميباين لأي تشكيل عرف عند العرب سواء كان شعرا موزونا مقفى أم موزونا غير مقفى أم كلاما مسجوعا أم موزونا غير مسجوع أم كلاما مرسلا، والثاني تحقيق أعلى درجات الفصاحة لفظا وتركيبا، والتناسب بين الأساليب البلاغية، والتشابه النسقي لكل آياته وسوره من حيث البراعة والجمال والحلاة والطلاوة سواء في انسياب لإيقاع تنغيمه الصوتي أم في دقة تعبيره واتساع دلالته وسبك تركيبه بحسب مختلف الأنساق النغمية لفواصل القرآن الكريم، ومنها المتماثل في الوزن دون الروي نحو قوله تعالى: " وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ(15)وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ(16)"[2]، ومن المختلف بالروي قوله تعالى " إِذَا وَقَعَتْ الْوَاقِعَةُ(1)لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ(2)خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ(3)إِذَا رُجَّتْ الْأَرْضُ رَجًّا(4)وَبُسَّتْ الْجِبَالُ بَسًّا(5)فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًّا(6)وَكُنتُمْ أَزْوَاجًا ثَلَاثَةً(7)فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ(8)وَأَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ(9)"3، ومن المختلف بالوزن نحو قوله تعالى: " فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ(5)وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ(6)سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ(7)فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ(8) " والثالث عدم التفاوت في درجات الأساليب

---

[1] - طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، 1966، ص 123

[2] - سورة الغاشية/ 14، 15

[3] - سورة الواقعة/الآيات من1 إلى9 .

البلاغية الفنية: أي أن المستوى الإعجازي البلاغي للقرآن يسير في خط واحد لا هبوط فيه، ولا عودة إلى الارتفاع مما يخلق تذبذبا في المستوى البلاغي شأن كلام أي بشر في أي جنس أدبي، والرابع حسن الخروج من غرض إلى غرض، والخطاب القرآني بناء دلالي مضموني متنوع في وحدة، ومتعدد الأساليب في نسيج بلاغي مندمج منسجم متماسك، والخامس مخالفته لكلام الجن وخروجه عن عادة كلام الإنس، والسادس اشتماله على كل الصور الفنية التي عرفها العرب نحو قوله تعالى: وَقِيلَ يَاأَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَاسَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ(44)، وتمثل هذه الآية وغيرها قمة ما أصطلح عليه البلاغيون بمصطلح الإبداع: وهو الإتيان بعدة أنواع من ضروب البيان والبديع في حيز محدود من وحدات أي خطاب، والشعريون يقررون أن الخطاب كلما امتد زادت إمكانية الإبداع أكثر[1]، ولكن إبداعية القرآن ثابتة سواء طال الخطاب أم قصر، وربما كان في الكلمة الواحدة ضربين من البديع، ومتى لم يكن كذلك فليس بإبداع كما في الآية الشريفة السابقة التي استخرج منها زكي الدين بن أبي الأصبع أنواعا كثيرة من البديع منها: "المناسبة التامة بين ابلعي وأقلعي، والمطابقة اللطيفة بين الأرض والسماء، والمجاز في قوله تعالى: ويا سماء؛ ومراده مطر السماء، والاستعارة في قوله تعالى: أقلعي، والإشارة في قوله تعالى: وغيض الماء؛ فإنه بهاتين اللفظتين عبر عن معان كثيرة، والتمثيل في قوله تعالى: وقضي الأمر فإنه عبر عن هلاك الهالكين ونجاة الناجين بغير لفظ الموضوع له، والإرداف في قوله تعالى: واستوت على الجودي فإنه عبر عن استقرارها في المكان بلفظ قريب من لفظ المعنى، والتعليل لأن قوله تعالى: غيض الماء علة الاستواء، وصحة التقسيم إذ قد استوعب سبحانه أقسام أحوال الماء حالة نقصه، والاحتراس في قوله تعالى: وقيل بعدا للقوم الظالمين إذ الدعاء عليهم مشعر بأنهم مستحقون الهلاك احتراسا من ضعيف يتوهم أن الهلاك شمل من يستحق، ومن لا يستحق، فأكد بالدعاء على المستحقين، والمساواة لأن لفظ الآية الشريفة لا يزيد على معناها، وحسن النسق لأنه سبحانه وتعالى قص القصة، وعطف بعضها على بعض بحسن ترتيب وائتلاف المعنى لأن كل لفظة لا يصلح معها غيرها، والإيجاز لأنه سبحانه وتعالى قص القصة بأقصر عبارة، والتسهيم لأنه من أول الآية إلى قوله: أقلعي يقتضي آخرها، والتهذيب لأن مرادات الألفاظ موصوفة

---

[1] -انظر، جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء-القاهرة 1985م، ص 121

بصفات الحسن وعليها رونق الفصاحة لسلامتها من التعقيد والتقديم والتأخير والتمكين لأن الفاصلة مستقرة في قرارها مطمئنة في مكانها، والانسجام وهو تحدر الكلام بسهولة كما ينسجم الماء وباقي مجموع الآية الشريفة هو الإبداع الذي هو المراد هنا مع تكرار الأنواع البديعية، وتقديم حسن البيان؛ وهو أن السامع لا يتوقف في معرفة معنى الكلام ولا يشكل عليه شيء من هذه النظائر، وهذا الكلام تعجز عنه قدرة البشر، والسابع ابتكار الألفاظ التي عبر بها عن المعاني الشرعية، والثامن تميز الكلمة من القرآن عن غيرها من سائر الكلام بالرونق والفصاحة، والتاسع حروف مفتتح الصور من البديع الذي يدل على أن أصل وضع القرآن وقع موقع الحكمة التي يقصر عنها اللسان، والعاشر تجنب القرآن للوحشي المستكره، والغريب المستنكر."[1]، وتمثل هذه الظواهر البلاغية العشرة أغلب آليات التفسير والتأويل لتحليل أي خطاب، وبخاصة حين محاولة الكشف عن مظاهر الإعجاز الأسلوبي في الخطاب القرآني.

ثانيا – عبد الجبار:

1- نظرية النظم الشاملة ونظرية الصرفة المحدودة:

يطرح نظرية الصرفة في مقابل نظرية النظم الأسلوبية البلاغية في مستواها المعجمي والتركيبي والدلالي والتداولي، وأجزاء الخطاب ووحداته. يقول مجادلا أصحاب نظرية الصرفة: "لم زعمتم أن البلغاء عاجزون عن الإتيان بمثله مع قدرتهم على صنوف البلاغات وتصرفهم في أجناس الفصاحات؟ وهلا قلتم إن من قدر على جميع هذه الوجوه البديعة بوجه من هذه الطرق الغريبة كان على مثل نظم القرآن قادرا، وإنما يصرفه الله عنه ضربا من الصرف أو يمنعه من الإتيان بمثله ضربا من المنع أو تقصر دواعيه إليه دونه مع قدرته عليه ليتكامل ما أراده الله من الدلالة، ويحصل ما قصده من إيجاب الحجة.. ".[2]

وهذه النظرة الموسعة لعملية الإبداع تتوافق مع أحدث نظريات الخطاب الأدبي من منطلقات منهجية نسقية ومنها النظرية الشعرية التي ترى أن عملية الإجادة والإبداع يصعب تحقيقها كلما امتد الخطاب وتجاوزت وحداته الأساسية التي لن

---

[1]- زكي الدين بن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شريف، نهضة مصر للنشر القاهرة، ط1 ، ص 121

[2]- عبد الجبار، إعجاز القرآن تحقيق امين الخولي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر القاهرة ،1998،ص: 29

تكون إلا الجملة، وتتضاعف إلى الشطر والبيت والمقطعة والقصيدة في الشعريات، والفقرة في النثر عامة والمشاهد والفصول والأعمال في السرديات.[1]

2 – مستوى بلاغة نظم القرآن وبلاغة نظم كلام العرب:

يكشف في نص آخر عن مستوى بلاغة نظم القرآن ومستوى بلاغة نظم الخطابات الأدبية الأخرى، ويعتمد على مقاييس الأطر الفنية الأسلوبية البنائية العامة، ونظرية الانزياح من خلال السياق كما حدده ريفاتير[2]، وكثافة الأوجه البلاغية في حيز لا فرق بين طول الخطاب وقصره، فيقول: " ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة والتصرف البديع والمعاني اللطيفة والفوائد الغزيرة والحكم الكثيرة والتناسب في البلاغة والتشابه في البراعة على هذا الطول وعلى هذا القدر وإنما تنسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة وإلى شاعرهم قصائد محصورة يقع فيها ما نبينه بعد هذا من الاختلال ويعترضها ما نكشفه من الاختلاف ويشملها ما نبديه من التعمل والتكلف والتجوز والتعسف وقد حصل القرآن على كثرته وطوله متناسبا في الفصاحة على ما وصفه الله تعالى به فقال عز من قائل :" اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ ذَلِكَ هُدَى اللَّهِ يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُضْلِلْ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ(23)"[3]، وقوله: "أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا(82)"[4].

وهكذا يحدد نظرية التناسب التي ليست إلا القدرة على اختيار الفصاحة المقرونة بالجمال والجلال في مستوى الوحدات اللسانية الدالة ووحدات بناء الخطاب المتمثلة في الجمل الصغرى والكبرى الموسعة والمركبة وفي مستوى هذه الكلية المحافظة على التناسب مهما امتد الخطاب، وهذه النظرية عمقها بعد ذلك جازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

---

[1] - انظر، جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء-القاهرة 1985م.ص 121.

[2] - ريفاتير،ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات ديسال، الدار البيضاء –المغرب ط1، 1993م، ص 52

[3] - سورة الزمر/23

[4] - سورة النساء/82

يقول عبد الجبار: "أخبر سبحانه أن كلام الآدمي إن امتد وقع فيه التفاوت وبان عليه الاختلال.."[1]، وفي مقابل ذلك فإن أسلوب الخطاب القرآني بـ"عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين على ما يتصرف إليه من الوجوه التي يتصرف فيها من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج وحكم وأحكام وإعذار وإنذار ووعد ووعيد وتبشير وتخويف وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة وشيم رفيعة وسير مأثورة وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها" ونجد كلام البليغ الكامل والشاعر المفلق والخطيب المصقع يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور فمن الشعراء من يجود في المدح دون الهجو ومنهم من يبرز في الهجو دون المدح ومنهم من يسبق في التقريظ دون التأبين ومنهم من يجود في التأبين دون التقريظ"[2].، وبهذا التكامل التناسقي العضوي البنائي في أسلوبه، وإن اختلفت مقاصده الدلالية والحجاجية والسردية فأنك عند أدائه سواء بالقراءة أم الترتيل لا تحس بأي نشاز أو اضطراب في نظامه الصوتي أوالتركيبي أوالدلالي أو التداولي.

3- الفوارق الأسلوبية بين القرآن والخطابات الأدبية الأخرى:

يحاول عبد الجبار طرح الإشكالية الكبرى المعروفة بالفوارق الأسلوبية ومعاييرها التي يكشف عنها المتلقي المتوسط، وكأنه بهذا الاصطلاح يسبق ريفاتير(Riffaterre) [3] في طرحه للقارئ النموذجي المتوسط الذي يختصر بقية القراء، يقول: " إن التحقق بمجاري البلاغات يكفيك التأمل ويغنيك التصور إن كنت في المعرفة بها متوسطا فلا بد لك من التقليد ولا غنى بك عن التسليم ... لتعرف به إعجاز القرآن من خلال الأمثلة واستعراض الأساليب من النظم والنثر من كل فن، فإذا تأملته حق تأمله وتراعيه حق رعايته وتستدل استدلال العالم وتستدرك استدراك الناقد تكتشف الفرق بين الكلام الصادر عن الربوبية الطالع عن الإلهية الجامع بين الحكم والحكم والإخبار عن الغيوب... والمستوعب لجلية اليقين والمعاني المخترعة في تأسيس أصل الشريعة وفروعها بالألفاظ الشريفة على تفننها وتصرفها"[4].

---

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 30

[2] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 31

[3] -M, Riffaterre *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion. (présentation et traduction par Daniel Delas) . (1970),pp36-87

[4] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 31

ومفهومه عن الفوارق الأسلوبية يمكن إدخاله في نظرية التناسب السابقة، ومن ثم يعتمد في كشفه عن نسقية أسلوبية الخطاب القرآن الذي يحتفظ بصرامة سموه في المستوى الواحد لغة وتركيبا ودلالة وتداولية مع تنوع موضوعاته، وهذا ما يجعله فوق كل خطاب عرفه البشر سواء كان منظوما أم منثورا، يقول: " نعمد إلى شيء من الشعر المجمع عليه، فنبين وجه النقص فيه، وندل على انحطاط رتبته ووقوع أبواب الخلل فيه"[1]

ويلجأ بهذا المنهج التقابلي التبايني بين أسلوب الخطاب القرآني وغيره من الخطابات إلى تحديد مفاهيم عناصر الأسلوب بدقة التي تشكل الفوارق بين الأسلوبين يقول: "تعرف آنذاك (يقصدالموازنة بين الأسلوبين) بالتفصيل صور إعجاز القرآن وفصاحته وعجيب براعته فينكشف لك حدود بلاغته ومواقع البيان والبراعة ووجه التقدم في درجة البراعة فيه، وهي فيما يذكر أهل اللغة الحذق بطريقة الكلام وتجويده، ويوصف بذلك كل متقدم في قول أوصناعة، ومستوى فصاحته التي اختلفوا في مفهومها فمنهم من عبر عن معناها بأنه ما كان جزل اللفظ حسن المعنى، وقد قيل معناها الاقتدار على الإبانة عن المعاني الكامنة في النفوس على عبارات جلية ومعان نقية بهية، كما في قوله تعالى: " إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَى(15)فَلَا يَصُدَّنَّكَ عَنْهَا مَنْ لَا يُؤْمِنُ بِهَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَرْدَى(16)وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَامُوسَى(17)قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى(18)قَالَ أَلْقِهَا يَامُوسَى(19)فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى(20)قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى(21)وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى(22) لِنُرِيَكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى(23)اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى(24)قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي(25)وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي(26)وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي(27)يَفْقَهُوا قَوْلِي(28)وَاجْعَلْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي(29)هَارُونَ أَخِي(30(اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي(31)وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي(32)كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا(33)وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا(34)إِنَّكَ كُنْتَ بِنَا بَصِيرًا(35)قَالَ قَدْ أُوتِيتَ سُؤْلَكَ يَامُوسَى(36)وَلَقَدْ مَنَنَّا عَلَيْكَ مَرَّةً أُخْرَى"[2]

يقول معلقا عن بلاغة نظم هذه الآيات في اختيار مفرداتها وصياغتها وبلاغة أسلوبها: "إذا كنت في صنعة الأدب متوسطا وفي علم العربية متبينا أن تنظر أولا في

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 31

[2] -سورة طه/16-37

هذا الثناء وكيف انتظم مع الكلام الأول، وكيف اتصل بتلك المقدمة وكيف وصل بها ما بعدها من الإخبار عن الربوبية وما دل به عليها من قلب العصا حية وجعلها دليلا يدله عليه ومعجزة تهديه إليه، وانظر إلى الكلمات المفردة القائمة بأنفسها في الحسن وفيما تتضمنه من المعاني الشريفة ثم ما شفع به هذه الآية وقرن به هذه الدلالة من اليد البيضاء عن نور البرهان من غير سوء ثم انظر في آية آية وكلمة كلمة هل تجدها كما وصفنا من عجيب النظم وبديع الرصف فكل كلمة لو أفردت كانت في الجمال غاية وفي الدلالة آية فكيف إذا قارنتها أخواتها وضامتها ذواتها مما تجري في الحسن مجراها وتأخذ في معناها ثم من قصة إلى قصة ومن باب إلى باب من غير خلل يقع في نظم الفصل إلى الفصل وحتى يصور لك الفصل وصلا ببديع التأليف وبليغ التنزيل.. ".[1]

ذكرت قصة موسى في القرآن (135) مرة، وأطول ذكر لقصته جاءت في سورة الأعراف من الآية59 إلى الآية102، وتعد أطول قصة نبي في القرآن بعد قصة يوسف عليه السلام .

4- لا تفاوت في المستوى البلاغي للنظم في القرآن:

إن انعدام التفاوت بين مستوى الأساليب سواء في جماله الصوتي الإيقاعي التنغيمي أم في جماله التركيبي الإنشائي والخبري أم في جماله الدلالي البياني والاقناعي الحجاجي والتأويلي المستكشف لما وراء الحس والمستشرف للمستقبل أم في جمال أدائه التداولي أم في إعجازه العلمي، وانعدام التفاوت يخص كل القرآن لا بعضه يقول: "لست أقول هذا لك في آية وسورة دون سورة وفصل دون فصل وقصة دون قصة ومعنى دون معنى لأني قد شرحت لك أن الكلام في حكاية القصص والأخبار وفي الشرائع والأحكام وفي الديانة والتوحيد وفي الحجج والتثبيت هو خلاف الكلام فيما عدا هذه الأمور، ألا ترى أن الشاعر المفلق إذا جاء إلى الزهد قصر والأديب إذا تكلم في بيان الأحكام وذكر الحلال والحرام لم يكن كلامه على حسب كلامه في غيره، ونظم القرآن لا يتفاوت في شيء ولا يتباين في أمر ولا يختل في حال بل له المثل الأعلى والفضل الأسنى كما يبدو في قوله تعالى: " يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أُحِلَّ لَهُمْ قُلْ أُحِلَّ لَكُمُ الطَّيِّبَاتُ وَمَا عَلَّمْتُمْ مِنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُونَهُنَّ مِمَّا عَلَّمَكُمُ اللَّهُ فَكُلُوا

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 54

مِمَّا أَمْسَكْنَ عَلَيْكُمْ وَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ(4) "،وفيما شرحناه لك كفاية."[1]

5- حسن الاختيار والإيجاز:

يطرح الأسس المعرفية التي تحقق لأي أسلوب كينونته بل تعد من المسلمات التي تتأسس عليها كل العلوم الخاصة بالخطاب، ويتفاوت الناس في إمكانياتهم ومنها علم البلاغة والأسلوب، ويتثمل في إمكانية الاختيار والإيجاز التي تتيحها اللغة. يقول: "أنت تجد في هذه الآية من الحكمة والتصرف العجيب والنظم البارع الغريب ما يدلك إن شئت على الإعجاز مع هذا الاختيار والإيجاز، فكيف إذا بلغ ذلك آيات أو كانت سورة ونحو هذه الآية قوله: الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنجِيلِ يَأْمُرُهُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنْ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمْ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمْ الْخَبَائِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالْأَغْلَالَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ أُوْلَئِكَ هُمْ الْمُفْلِحُونَ(157)، وكالآية التي بعدها في التوحيد وإثبات النبوة: قُلْ يَاأَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِ وَيُمِيتُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ الْأُمِّيِّ الَّذِي يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَكَلِمَاتِهِ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ(158) وكالآيات الثلاث في المواريث وأي بارع يقدر على جمع أحكام الفرائض في قدرها من الكلام ثم كيف يقدر على ما فيها من بديع النظم، وإن جئت إلى آيات الاحتجاج كقوله تعالى: لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ(22) لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ(23) وكالآيات في التوحيد كقوله: {هو الحي لا إله إلا هو فادعوه مخلصين له الدين الحمد لله رب العالمين} وكقوله: {تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا(1)الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا(2)وَاتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا(3)}، وكقوله: {تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ(1)الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ(2)الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَانِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعْ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ(3)ثُمَّ ارْجِعْ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ

---

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 65

حَسِيرٌ(4)} إلى آخرها؛ وكقوله: {وَالصَّافَّاتِ صَفًّا(1)فَالزَّاجِرَاتِ زَجْرًا(2)فَالتَّالِيَاتِ ذِكْرًا(3)إِنَّ إِلَهَكُمْ لَوَاحِدٌ(4)رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ(5)إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ(6)وَحِفْظًا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَارِدٍ(7)لَا يَسَّمَّعُونَ إِلَى الْمَلَإِ الْأَعْلَى وَيُقْذَفُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ(8)دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ(9) إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ(10)}[1] هذه من الآيات التي قال فيها الله تبارك وتعالى: "الله نزل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله ذلك هدى الله يهدي به من يشاء ومن يضلل الله فما له من هاد ويعني ذلك اتصافه بكمال النظم والتأثير".[2]

6- تلاؤم الأسلوب البلاغي القرآني وتناسق بنيته الصوتية وفصاحته:

إن هذا البلاغي يستخدم مصطلح التلاؤم الذي هو نظير النظم والإيتلاف والتناسب، يقول عنه بأنه: " تعديل الحروف في التأليف وهو نقيض التنافر الذي هو كقول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

قالوا هو من شعر الجن وحروفه متنافرة لا يمكن إنشاده إلا بتتعتع فيه"[3]

ويمكن لنا التذكير بأهم النظريات الأسلوبية في الخطاب العربي القديم، ومنها نظرية الإيتلاف لقدامة بن جعفر، ونظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، ونظرية التناسب لحازم القرطاني، ونظرية التناسب والتلاؤم معا لعبد الجبار، ونظرية النسج والسبك لابن خلدون، ويرى أنها " على ضربين أحدهما في الطبقة الوسطى كقوله:

رمتني وستر الله بيني وبينـــها عشية آرام الكنـــاس رميم

رميم التي قالت لجارات بيتها ضمنت لكم أن لا يزال يهيم

ألا رب يوم لو رمتني رميـــتها ولكن عهدي بالنضال قديم

ويرى أن تحقيق نظرية التناسب والتلاؤم هو تحقيق أعلى درجات الانسجام الجمالي بين المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي والتداولي في أي خطاب، ولا يمكن تصوره إلا من خلال تدرج هرمي بلاغي قمته القرآن الكريم، ثم تأتي بقية الخطابات بجميع أجناسها وقوالبها في الطبقيات الدنيا الهرمية.

---

[1]- سورة الفرقان/ الآية من1 إلى 10

[2]- عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 125

[3]- عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 152

يقول: "المتلائم في الطبقة العليا للقرآن كله وإن كان بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض كما أن بعضهم يفطن للموزون بخلاف بعض، والتلاؤم حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ ووقع المعنى في القلب وذلك كالخط الحسن والبيان الشافي والمتنافر كالخط القبيح فإذا انضاف إلى التلاؤم حسن البيان وصحة البرهان في أعلى الطبقات ظهر الإعجاز لمن كان جيد الطبع وبصيرا بجواهر الكلام كما يظهر له أعلى طبقة الشعر، والمتنافر ذهب الخليل إلى انه من بعد شديد أو قرب شديد فإذا بعد فهو كالطفر، وإذا قرب جدا كان بمنزلة مشي المقيد، ويبين بقرب مخارج الحروف وتباعدها."[1]، والتلاؤم عنده يعني التناسق التام بين البنية الصوتية، والبنية التركيبية والبنية الدلالية، وهي كلها تحتكم إلى أربعة جوانب؛ وهي الاقتصاد في الجهد والجودة والحسن في النطق وبساطة التركيب وسهولة الفهم، والاقناع الفكري والوجداني.

7 . جمال الفواصل في القرآن من الإعجاز:

إن أي خطاب ترجع جماليته إلى الترابط والتماسك بين ما يحكم مقاطعه، وهو ما يعرف بقيمة المواقع الثابتة المتميزة ذات الثقل الأسلوبي البلاغي التكويني الجمالي، وكلها تندرج ضمن ما يعرف بالموازنات الصوتية قديما وبنحو النص حديثا؛ وهو أعقد من نحو الجملة وأوغل فنيا، ومنها الفواصل القرآنية وهي: " حروف متشاكلة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني وفيها بلاغة والأسجاع عيب لان السجع يتبعه المعنى والفواصل تابعة للمعاني والسجع كقول مسيلمة ثم الفواصل قد تقع على حروف متجانسة كما قد تقع على حروف متقاربة ولا تحتمل القوافي ما تحتمل الفواصل لأنها ليست في الطبقة العليا في البلاغة لان الكلام يحسن فيها بمجانسة القوافي وإقامة الوزن "[2]

ولا شك بأن نحو النص والمواقع الثابتة في الفواصل القرآنية لها نسقها الجمالي الإيقاعي النغمي اللحني الهيرموني الذي يختلف عن أي مواقع أخرى لمقاطع الكلام البشري بأجناسه الكبرى وقوالب نثره المختلفة.

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 152

[2] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 154

8 . جمال تجانس المزاوجة في القرآن من الإعجاز:

ويحدد مصطلح التجانس بأنه "بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد وهو على وجهين مزاوجة ومناسبة والمزاوجة كقوله تعالى:" فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم "، ويستشهد بقوله تعالى:" ومكروا ومكر الله ". وبالبيت المشهور لعمرو بن كلثوم:[1]

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

9. جمال تجانس المناسبة والتصريف:

كما يشير إلى نسقية وجمال المناسبة والتصريف ويستشهد عنها بقوله تعالى: " ثم انصرفوا صرف الله قلوبهم"، وقوله: "يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والأبصار"،

ويعرف الثاني بقوله: "هو تصريف الكلام في المعاني كتصريفه في الدلالات المختلفة وكتصريف الملك في معاني الصفات فصرف في معنى مالك وملك وذي الملكوت والمليك وفي معنى التمليك والتملك والإملاك وتصريف المعنى في الدلالات المختلفة كما كرر من قصة موسى في مواضع مختلفة"[2]، وهو بهذا التحديد يمكن إدراجه في باب الأشتقاق الصغير.

10 . جمال أسلوب التضمين:

إن جمال أسلوب التضمين كما حدده عبد الجبار يتقاطع مع تحديد دلالة الاقتضاء عند التداوليين وهذا واضح في قوله: "هو حصول معنى فيه من غير ذكره له باسم أو صفة هي عبارة عنه وذلك على وجهين: تضمين توجبه البنية كقولنا معلوم يوجب أنه لا بد من عالم، وتضمين يوجبه معنى العبارة من حيث لا يصح إلا به كالصفة بضارب على مضروب والتضمين كله إيجاز "، كما يرى بأن دلالات القياس تدل عليه أيضا، ويمثل لذلك بالبسملة حيث يراها من باب التضمين لأنها تعلن عن الاستفتاح في الأمور باسمه على جهة التعظيم لله تبارك وتعالى أو التبرك باسمه.[3]

---

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص:162

[2] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 301

[3] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 305

11 . جمال صيغ المبالغة في القرآن:

إن جمال أي أسلوب لأي خطاب يمكن أن نطبق عليه مبدأ قابلية اتساق الأنساق اللسانية البلاغية التي تقبل التوزيع على المستوى الواحد، والاندماج حين الانتقال من المستوى الأدني إلى الأعلى، ومن ثم فإن الوحدة الأساسية للخطاب هي الجملة، وهي تقبل الانقسام إلى الوحدات الصغرى، وفي هذه الحالة يهيمن المصطلح اللساني على غرار المركب الاسمي والفعلي والمقطع والفونيم، وتتضاعف في وحدات كبرى، وفي هذه الحالة يهيمن المصطلح النصي على غرار شطر البيت والبيت والمقطعة والقصيدة كما هو في الشعر، والفقرة والمقدمة والعرض والخاتمة كما هي في الكتابات المقالية والخطابة والمشهد والفصل والجزء كما هي في الكتابات السردية والدرامية، وفي ضوء ذلك يمكن دراسة بعض المركبات والصيغ الاسمية في الأسلوب القرآني ومنها المبالغة وجمالها ودلالتها "على كثرة المعنى وذلك على وجوه: منها مبالغة في الصفة المبينة لذلك كقولك: رحمان عدل عن راحم للمبالغة وكقوله: غفار وكذلك فعال وفعول كقوله شكور وغفور وفعيل كقوله رحيم وقدير، ومن ذلك أن يبالغ باللفظة التي هي صفة عامة كقوله: خالق كل شيء، وكقوله: فأتى الله بنيانهم من القواعد، وكقوله: {ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط}، وكقوله: {وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين}، وقد يدخل فيه الحذف الذي تقدم ذكره للمبالغة."[1]

12 . حسن البيان:

ويصنف حسن البيان في أربعة أقسام هي " كلام وحال وإشارة وعلامة ويقع التفاضل في البيان ولذلك قال عز وجل: {الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان}، ونقيضه العي... ثم البيان على مراتب؛ قلنا قد كنا حكينا أن من الناس من يريد أن يأخذ إعجاز القرآن من وجوه البلاغة التي ذكرنا أنها تسمى البديع في أول الكتاب مما مضت أمثلته في الشعر، ومن الناس من زعم انه يأخذ ذلك من هذه الوجوه التي عددناها في هذا الفصل، واعلم أن الذي بيناه قبل هذا وذهبنا إليه هو سديد؛ وهو أن هذه الأمور تنقسم؛ فمنها ما يمكن الوقوع عليه والتعمل له، ويدرك بالتعلم فما كان كذلك فلا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به، وأما ما لا سبيل إليه

---

[1]- عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص:163

بالتعلم والتعمل من البلاغات فذلك هو الذي يدل على إعجازه"[1]، فالبلاغة بهذا المنظور موهبة واستعداد فطري، ثم يعززها التعليم، ثم تقويها الدربة.

13 . إشكالية التشبيه و إعجاز القرآن:

يضع الشعراء التشبيه في قمة الوسائل الأسلوبية من منظور بلاغة الوضوح، وبه يتميز شاعر على شاعر وبه تعرف البلاغة وذلك مسلم ولكن ما وقع من التشبيه في القرآن يراه معجز حتى لو ظهر لنا قدرا من "التشبيهات الجارية في الأشعار ما لا يخفى عليك وأنت تجد في شعر ابن المعتز من التشبيه البديع الذي يشبه السحر"[2]

أما إعجاز التشبيه في القرآن فلا ينظر إليه بمعزل عن التفاعل النسقي مع البنية الكلية للخطاب القرآني في جوانبه الصوتية والتركيبية والدلالية. يقول: " ليس تقع البلاغة بوجه واحد منها دون غيره... فأما الآية التي فيها ذكر التشبيه فإن أدعي إعجازها لألفاظها ونظمها وتأليفها فإني لا أدفع ذلك وأصححه ولكن لا أدعي إعجازها لموضع التشبيه، فالقرآن أعلى منازل البيان وأعلى مراتبه ما جمع وجوه الحسن وأسبابه وطرقه وأبوابه من تعديل النظم وسلامته وحسنه وبهجته وحسن موقعه في السمع وسهولته على اللسان ووقوعه في النفس موقع القبول وتصوره تصور المشاهد وتشكله على جهته حتى يحل محل البرهان... وإذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس" [3]

وهنا وكأني به يستوحي في تقويمه للخطاب القرآن بنظرية جمالية التلقي كما هي عند ياوس وإيزر والمستمدة أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي ترى لا تصور للظاهرة ولتكن جمالية الأسلوب القرآني خارج الذات المدركة له.[4]

14 . الإعجاز وفواصل الخطاب القرآن:

كثير من البلاغيين يحصرون جوهر البلاغة فيما يعرف بالفصل والوصل وهو باب من أبواب علم المعاني، أوما يطلق عليه حديثا نحو الخطاب وبنيته وهندسة تماسك وحدات أجزائه الأساسية معنويا ولفظيا، وكذلك قد يكون مفهوم الفواصل يخص التوازن الصوتي بين مفاصل الخطاب، والمعروفة عند البلاغيين القدماء بأنماط السجع والتجنيس يقول: "أما الفواصل فقد بينا أنه يصح أن يتعلق بها الإعجاز

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 310

[2] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 330

[3] - عبد الجبار، إعجاز القرآن ، ص: 330

[4] برت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إساعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة ط1، 1994، ص 199-205

وكذلك قد بينا في المقاطع والمطالع نحو هذا وبينا في تلاؤم الكلام ما سبق من صحة تعلق الإعجاز به والتصرف في الاستعارة البديعة يصح أن يتعلق به الإعجاز كما يصح مثل ذلك في حقائق الكلام لأن البلاغة في كل واحد من البابين تجري مجرى واحدا وتأخذ مأخذا مفردا وأما الإيجاز والبسط فيصح أن يتعلق بهما الإعجاز كما يتعلق بالحقائق والاستعارة والبيان في كل واحد منهما مالا يضبط حده ولا يقدر قدره ولا يمكن التوصل إلى ساحل بحره بالتعلم ولا يتطرق إلى غوره بالتسبب"[1]

إن عبد الجبار يطرح قضية في غاية الأهمية للتفريق بين طبيعة الوسائل الأسلوبية غير العادية لإثبات إعجاز الخطاب القرآني وبين الوسائل الأخرى. يقول: "كل ما يمكن تعلمه ويتهيأ تلقنه ويمكن تحصيله ويستدرك أخذه فلا يجب أن يطلب وقوع الإعجاز به ولذلك قلنا إن السجع ما ليس يلتمس فيه الإعجاز .. وكذلك التجنيس والتطبيق متى أخذ أخذهما وطلب وجههما استوفى ما شاء ولم يتعذر عليه أن يملأ خطابه منه كما أولع بذلك أبو تمام والبحتري وإن كان البحتري أشغف بالمطابق وأقل طلبا للمجانس... وليس كذلك البيان والوجوه التي رأينا الإعجاز فيها لأنها لا تستوفى بالتعلم."[2]

وجماع القول فإن الإشكاليات البلاغية والأسلوبية التي أثارها عبد الجبار تعد الأصول لتحليل الخطاب ولكثير من النظريات اللغوية والأسلوبية والتداولية والشعرية والنقدية الحديثة.

ثالثا – عبد القاهر الجرجاني:

1- النظم والنظرية العلاقية التوزيعية النحوية:

إن النظم عند القاهر مرتبط بالنظرية العلاقية النحوية وعواملها، ويعني ذلك أن نظرية النظم في دقائق تصورها ما هي إلا الكشف عن المبادئ العامة والخاصة لعلم لسانيات الخطاب وأساليبه التي تكشف عن نظام العلائق اللسانية النصية يقول عبد القاهر:" من المعلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض ...وهو لا يعدو ثلاثة أقسام تعلق اسم باسم وتعلق اسم بفعل وتعلق حرف بهما... وذلك في اسم الفاعل ...كما في قوله تعالى: {أخرجنا من هذه القرية الظالم أهلها}، وقوله تعالى: {وهم يلعبون لاهية قلوبهم}، واسم

[1] - عبد الجبار، إعجاز القرآن تحقيق امين الخولي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر القاهرة ،1998، ص: 320

[2] - عبد الجبار، إعجاز القرآن تحقيق امين الخولي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر القاهرة ،1998، ص: 320

المفعول ... كقوله تعالى: {ذلك يوم مجموع له الناس}، والصفة المشبهة... كقوله تعالى: {أو إطعام في يوم ذي مسغبة يتيما مترية} أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن تمام الاسم ومعنى تمام الاسم أن يكون فيه ما يمنع من الإضافة.. كقوله تعالى: {ملء الأرض ذهبا }.

إن حصر الإعجاز عند عبد القاهر في المستوى التركيبي يلتقي مع جاكبسون في تعريفه للأسلوب بأنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، ويوصله هذا التعريف إلى نتيجة غاية في الأهمية وهي اتساع الحرية في محور الاخيار وضيقها في محور التوزيع، وعلى هذا الأساس ربط عبد القاهر الإعجاز بالنحو أكثر من المستوى الدلالي والصوتي.

2- مستوى الأفق البلاغي للنظم القرآني والشعري:

يرى عبد القاهر الجرجاني أن مفهوم النظم أوسع وأعلى من مفهوم الشعر على الرغم من تضمنه لمكون خاص إضافي يتمثل في أوزانه، ومن ثم فإن مستوى الأفق البلاغي للنظم القرآني هو نهاية البلاغة، ولا يطمع أي خطاب الوصول إليه يقول: "لم يمنع الشعر من أجل أن كان قولا فضلا وكلاما جزلا ومنطقا حسنا وبيانا بينا كيف وذلك يقتضي أن يكون الله تعالى قد منعه البيان والبلاغة وحماه الفصاحة والبراعة وجعله لا يبلغ مبلغ الشعراء في حسن العبارة وشرف اللفظ وهذا جهل عظيم وخلاف لما عرفه العلماء وأجمعوا عليه من أنه كان أفصح ...ووجدت المعول على أن هاهنا نظما وترتيبا وتأليفا وتركيبا وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها وأنه كما يفضل هناك النظم النظم والتأليف التأليف والنسج النسج والصياغة الصياغة ثم يعظم الفضل وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره والمجانس له درجات كثيرة وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد كذلك يفضل بعض الكلام بعضا ويتقدم منه الشيء الشيء ثم يزداد فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة ويعلو مرقبا بعد مرقب وتستأنف له غاية بعد غاية حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع وتحسر الظنون وتسقط القوى وتستوي الأقدام في العجز... "[1]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 39

ويرى أن إعجاز القرآن في قوة أسلوبه الذي ما هو إلا " خصوصية في كيفية النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفوا تلك الخصوصية..."[1]

3- العلاقة بين الفصاحة والتلاؤم النظمي أو التنظير لنحو الخطاب:

هذه العلاقة الثلاثية التي تبدو لنا نوعا من التنظير لنحو الخطاب، وهذا ما نلاحظه من عودة عبد القاهر الجرجاني مرة أخرى ليربط بين فصاحة الكلام ونظرية النظم بل يفسر الفصاحة بكونها "خصوصية في نظم الكلم وضم بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة أو على وجوه تظهر بها الفائدة أو ما أشبه ذلك". ويكشف عن العلاقة بين التراكيب الفصيحة والنظم وعكسها منافيا له يقول: "إن من يدعي أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان.. وأن الصفاء أيضا يكون على مراتب يعلو بعضها بعضا وأن له غاية إذا انتهى إليها كان الإعجاز"2، وهكذا نلاحظ كل من عبد القاهر الجرجاني والجاحظ يربطان بين التناسق والتلاؤم الفصيح الجمالي على مستوى الجملة وعلى مستولى علاقات الجمل في الخطاب وهوما يعرف بنحو الخطاب.

4 –الوحدات اللسانية ودورها في فروق النظم:

إن عبد القاهر يفرق بين الوحدات اللسانية التي هي أساس للفروق الأسلوبية في النظم، وفي رأيه فإنه كلما زاد حجم الوحدة زاد خضوعها لنظرية النظم، وهو بهذا يقترب من الشعريين والأدبيين الذين يرون في زيادة درجة الإبداعية مرتبطة بمدى زيادة حجم الخطاب، وتنعدم في مستوى الحرف وتزيد قليلا في مستوى الكلمات ويتسع مجالها بعد ذلك يقول عبد القاهر: " إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس.. وليس النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 39

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 60

عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير..."1، والجرجاني وكأنه يؤصل لنظرية النحو التوليدي التحويلي من منطلقه الفطري الذهني ببنيته العميقة والسطحية2

5- المعاني والنظم:

يرى عبد القاهر أن النظم هو وليد المعاني بالألفاظ، وليس العكس بمعنى المدلولات تسبق الدوال وتسوقها كيفما شاءت يقول :" كيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ وأنت لا تعقل أوصافا وأحوالا إذا عرفتها عرفت أن حقها أن تنظم على وجه كذا.. وإن كانوا لم يستعملوا النظم في المعاني قد استعملوا فيها ما هو بمعناه ونظير له وذلك قولهم إنه يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبني بعضها على بعض كما يقولون يرتب الفروع على الأصول ويتبع المعنى المعنى ويلحق النظير وإذا كنت تعلم أنهم استعاروا النسج والوشي والنقش والصياغة لنفس ما استعاروا له النظم..."[3]

6- نظرية النظم ودور المستوى النحوي والدلالي:

كما رأينا سابقا بأن الجرجاني يكرر، ويؤكد على "أن النظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلم وأن توخيها في متون الألفاظ محال.. اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم وذاك أن من شأن الإضافة الاختصاص فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف إليه..."[4]،

ويلتقي عبد القاهر بهذه النظرة مع نظرية المدلولية التي ليست إلا القدرة للمرسل والمتلقي على تمكين أي خطاب من حيازته على دلالة مقصودة سواء للإمتاع أم للإقناع.

7- نظرية الصرفة، ونظرية النظم:

هذا نص آخر من دلائل الإعجاز يرد فيه عن الذين يفسرون الإعجاز بنظرية الصرفة، ويرى نظرية النظم هي التفسير الصحيح لإعجاز القرآن حيث يقول: " إن هذه الشناعات التي تقدم ذكرها تلزم أصحاب الصرفة أيضا وذاك أنه لو لم يكن

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 74

2 -Noam Chomsky, structures sintaxique, Point,Paris 1969,p 54

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 95

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 120

عجزهم عن معارضة القرآن، وعن أن يأتوا بمثله لأنه معجز في نفسه لكن لأن أدخل عليهم العجز عنه، وصرفت هممهم وخواطرهم عن تأليف كلام مثله... أرأيت لو أن نبيا قال لقومه: إن آيتي أن أضع يدي على رأسي هذه الساعة، وتمنعون كلكم من أن تستطيعوا وضع أيديكم على رؤوسكم، وكان الأمر كما قال كم يكون تعجب القوم أمن وضعه يده على رأسه أم من عجزهم أن يضعوا أيديهم على رؤوسهم... فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه لم يبق إلا أن يكون في الاستعارة.. وإذا امتنع ذلك فيها لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف..."[1]، وبهذا يرى الجرجاني أن أساس المفاضلة قوامها امتلاك أسلوب لامتلاك العقول والقلوب ولن يكون إلا تركيبيا، وهو الأصعب، وإمكانية الاختيار فيه محدودة، ومن ثم فهو المرشح للتحدي المعجز.

8- نظرية النظم وأسس المفاضلة الصحيحة:

إن نظرية النظم تحدد الأسس الصحيحة للمفاضلة التي تكشف حقا عن مظاهر الإعجاز، فهو يرى تجاوز المفاضلة مستوى العبارات، والمستوى البلاغي، بل هي تخص البنية الكلية أو النظمية التي تجعل القرآن الكريم خطابا يفوق كل الخطابات المعهودة عند أرباب الأدب بداية بمستوى فصاحة الوحدات اللسانية الدالة وتركيبتها النحوية تقديما وتأخيرا ونسقيتها الأسلوبية صوتيا ودلاليا وبلاغيا بحيث كل ذلك يؤدي إلى "وضوح الدلالة وصواب الإشارة وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل والإجمال ثم التفصيل ووضع الفصل والوصل موضعهما وتوفيه الحذف والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما مدخل فيما له كان القرآن معجزا"[2]، وفي رأيه فأن من يحكم على أن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ فهو حكم قاصر.

ونصل في نهاية هذا البحث إلى التأكيد على أن عظمة الخطاب القرآن أحدثت زلزالا في العقول، فتحركت وحولتها من عقول غير عارفة لما تستبقله من خطابات إلى عقول عارفة في تسلسل كامل بداية من مرحلة الفهم والاستيعاب بقدر ممكن لحقائق الخطاب، ثم إلى التفسير، ثم التحليل، ثم التأويل، وآخر مرحلة هي التنظير، وهي أقصى ما يمكن أن يصل إليه العقل البشري في معرفة الظواهر

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 142

[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص: 231

المطروحة للاستكشاف العلمي، وهذا ما لمسناه في الكتب التي حاولت الإلمام بمظاهر إعجاز القرآن، ونتج عن ذلك ظهور نظرية النظم، ومن خلالها ظهرت مجموعة من التنظيرات الخاصة بما يعرف حديثا بنظرية النحو التوليدي التحويلي والنظرية التوزيعية والوظيفية والمدلولية والدلالية وبلاغة الحجاج والبلاغة الجديدة والأسلوبيات والسيميائيات والتداوليات وغيرها.

الفصل الثالث

جمالية الخطاب النبوي بلاغيا ودلاليا وتداوليا

(نماذج من شروح البخاري)

سنعتمد في تحليلنا للخطاب النبوي على شروح فتح الباري لابن حجر العسقلاني، ويضم ثمانية عشرا جزءا، وعمدة القاري شرح صحيح البخاري لمحمود بن أحمد العيني بدر الدين أبو محمد، ويضم خمسة وعشرين مجلدا، وإرشاد الساري لشرح صحيح البخاري لشهاب الدين أحمد بن محمد الخطيب القسطلاني، ويضم عشرة مجلدات، وهداية الباري إلى ترتيب صحيح البخاري للسيد عبد الرحيم عنبر الطهطاوي.

ومن الكتب الحديثة التي حاولت الكشف عن وجوه الإعجاز أو البيان أو التصوير البلاغي الفني في الخطاب النبوي كتاب مصطفى صادق الرافعي عن إعجاز القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكتاب مصطفى الشكعة البيان المحمدي، وكتاب التصوير الفني في الحديث النبوي لمحمد لطفي الصباغ، وغيرها.

أولا . السياق التاريخي للتأصيل الدلالي والتداولي والبلاغي:

لا يخفى أن الكشف عن هذا البعد يعد من مقتضيات الدراسة التأصيلية التاريخية في عودتها إلى استعراض جوانب من هذه العلاقات بين الدراسة البلاغية والدلالية والتداولية في التراث الفكري الإنساني والعربي.

وقد وجدت قضايا المدلولية ومرجعياتها النصية وإنتاجيتها للمعنى أو معنى المعنى بحسب نظرية ريتشادز وأغدن[1]، وإحالاتها التأويلية من منظور لساني بلاغي دلالي تداولي منذ أن استعمل الإنسان اللغة غير أن ما وصلنا من معارف تاريخية عن البلاغة والدلالة والتداولية ترجع إلى أقوام وأمم وحضارات وفلسفات قديمة، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل الهنود الذين تناولوا بعض مشكلات البلاغة والدلالة والتداولية قبل اليونان وبخاصة قضية الارتباط بين طبيعة المفردات والجمل، كما تتبعوا أصناف دلالات الألفاظ وقسموها إلى ما يدل على مدلول واحد أو الكيفية أو

[1] - أوغدن، وريتشاردز، معنى المعنى.. دراسة لأثر اللغة في الفكر والعلم والرمزية، ترجمة كيان أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص87

الحدث أو الذات، وبينوا دور السياق في إبراز المعنى المقصود، ودرسوا ظاهرة الترادف والمشترك اللفظي والقياس والمجاز[1].

وقد أشار العرب القدامى إلى اهتمام الهنود بتحديد البلاغة ودورها ووظيفتها وأهميتها في أي نشاط خطابي من أي شكل، وجاء الفلاسفة اليونان بعدهم، وتناولوا قضايا مدلولية الخطاب وإنتاجيته للدلالة والبلاغة والتداولية، وعلى العموم فإن الفلاسفة اليونان كانوا بمنطقهم وجدلهم وحواراتهم يشاركون في صياغة مشكلات الدلالة والبلاغة والتداولية مثل العلاقة بين الفكرة والأشياء واللفظ ومدلوله، وسياقاته التداولية، وكان السائد عنهم أنه من ملك الأسلوب ملك العقول والقلوب، وكان التلاعب بالحجج والأقيسةالمنطقية هو السلاح الأساسي للسفسطائيين لإفحام خصومهم، كما تناول أفلاطون قضية الدلالة والعلاقة بين الأطرف المكونة لها في محاوراته مع أستاذه سقراط، والتي ذهب فيها إلى تغليب العلاقة الطبيعية الذاتية بينها، ويخالفه أرسطو في ذلك بحيث يغلب الصلة الاصطلاحية العرفية بين هذه الأطراف الدلالية، وكان من أبرزالفلاسفة في عصره، ومن ثم فقد ميز بين الأشياء والتصورات والأصوات أي الواقع والمعاني والرموز أو الكلمات، كما تناول مسائل الدلالة في مؤلفاته النقدية البلاغية مثل كتابيه: الخطابة والشعرية، وبخاصة ما تعلق منها بالصور البيانية وفي المقام الأول الاستعارة.[2]

ثانيا . تقاطع جمالية الخطاب النبوي بلاغيا ودلاليا وتداوليا:

من المؤكد أن العلاقة بين جمالية الأسلوب لأي خطاب في مستواه التركيبي والبلاغي والدلالي والتداولي تتقاطع في محاورها الكبرى غير أن تمفصلات تعالقاتها الكلية الدقيقة التي تبدو متميزة عند تطبيقها في دراسة مدونة خطاب محدد في شكله أو مدونة مشكلة من أنواع من خطابات نوعية ومتميزة وفريدة ومحددة في قالبها الشكلي والبلاغي والدلالي والتداولي، وبخاصة حين نكون أمام خطاب نوعي ثري ومتنوع في طرائق بنية تركيبه ودلالته وتداوليته ومتنوع في أساليبه البلاغية، وثابت في أشكاله وأنماطه في إطار مستوى سيميو- نظمي دلالي – في أفقهما الجمالي المعجز، وبحسب السياقات ومواقف الحال ووظيفة الخطاب، وهذا ما يقدمه لنا القرآن الكريم ، وفي المرتبة الثانية يأتي الحديث النبوي الشريف، بيد أن الحديث

---

[1] - أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ،عالم الكتب، القاهرة ط5 ،1998 ص 19-20

[2] -أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 17-18.

تستوعبه الدراسة الدلالية التداولية في تعالق وتكامل بلاغي، ولكن ليس بمستوى القرآن لكون رواية الخطاب النبوي تمت في بعض الأحيان بتصرف في ألفاظه فوصلنا بمعناه لا بكامل لفظه الذي قيل فيه، ومن هذا المنطلق تأخذ هذه الدراسة منحاها المنهجي في التركيز على مدلوليته المتكافئة لنصيته والمولدة لحواره الدلالي والتداولي وتعالقاته مع الأساليب البلاغية، وهذا المنهج نراه أكثر استيعابا للخطاب النبوي في نظام تراكيبه وصوره ومعجمه اللفظي، ونعتقد بأن هذا النوع من الدراسات يمكن لها أن تضيف الجديد إلى هذا النوع من المقاربات التي تجمع بين ثلاثة علوم لسانية في تعالقها التكاملي؛ وهذا التعالق ما زال لم يحدد تحديدا نهائيا شأنه شأن التصورات الجديدة المعرفية التي تجمع بين أكثر من علم، وهي في حد ذاتها مازالت لم تحدد تحديدا نهائيا لكونها علوما حديثة مرتبطة أساسا بأسرار اللغة والعقل الإنساني وإمداداتهما حين يختاران وسائل استبطانهما وحجيتهما المعرفية، وإذا سلمنا بنشوئهما كما نعلم من محاولات الأبحاث التي تدور حول تغيرات فائض المعنى الموسع كما في قوله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " الْإِيمَانُ بِضْعٌ وَسِتُّونَ شُعْبَةً وَالْحَيَاءُ شُعْبَةٌ مِنْ الْإِيمَانِ"[1]، ويلاحظ تضمن هذا الخطاب في تركيبته الاستعارية للفظ (بضع) وهو من المبهمات، واختلف اللغويون في تحديد مقداره، كما أن المفسرين لهذا الخطاب النبوي الاستعاري المتصف بالإيجاز قد تمكن من اختصار تقريبا شريعة الله لعباده بكاملها بحيث يمكن أن تفرع الشعب الستين إلى أعمال القلب، وأعمال اللسان، وأعمال البدن، والأولى تشتمل على أربع وعشرين خصلة، والثانية تشتمل على سبع خصال، والثالثة تشتمل على ثمان وثلاثين خصلة، وهي تقريبا تمثل مجمل التكاليف والأخلاق والمعاملات، ومن هذا المثال فإن طموح أي مفسر للخطاب النبوي، ومحاولة إدراك أبعاد مدلوليته الكاملة غير متاحة. انظر إلى قوله صلى الله عليه وسلم: " إن الإيمان ليأرز إلى المدينة كما تأرز الحية إلى جحرها "، ومما توحي به هذه الصورة المدينة من معاني تضمينية هي:التشوق لرؤية النبي صلى الله عليه وسلم، والالتقاء بالصحابي والعالم، والنصير، والحامي، والحاضن، والمحسن، والآمن، والمجير، والحافظ، والآوي لكل مظلوم.. الخ، وقوله صلى الله عليه وسلم: " لَا يَكِيدُ أَهْلَ الْمَدِينَةِ أحَد إلَّا أنمَاعَ كَمَا يَنْمَاعُ الْمِلْحُ في الْمَاء".

[1] - انظر، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، 75/1

ومما توحي به هذه الصورة للمكيد من الهلاك المجزأ لعضو بعد عضوا والمتدريج معنويا نحو آخر عضو؛ وهو قمة العذاب والعقاب.

كما أن نزعة التماهي في هذه الصور بين مدلولولية مرجعياتها وجماليتها الإبلاغية واضحة، ولكن أفقها غير محدود وبخاصة في طرائق تحليل الصور الفنية من منظور سيميائية مقوماتها الصغرى (les sémèmes)[1] ، ومقتضياتها الدلالية الكبرى وسيقاقاتها الموسعة تداوليا، وتقنياتها، وهذا ما حققته هذه الصورة النبوية " إنما المدينة كالكير تنفي خبثها، وتنصع طيبها "، ولن ندرك مدلوليتها الكاملة من حيازة دلالة نصها المنتجة لصورتها المجازية التأويلة إلا بذكر ما سبقها من قصة الإعرابي وما جرى بينه وبين رسول الله صلى الله عليه وسلم التي تضيف إلينا بعدا تداوليا من خلال السياق المولد لهذه الصورة المثل حيث روى جابر بن عبد الله رضي الله عنه أن أعرابيا بايع رسول الله صلى الله عليه وسلم على الإسلام، فأصاب الأعرابي وعك بالمدينة، فأتى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله أقلني بيعتي، فأبى رسول الله صلى الله عليه وسلم، ثم جاءه فقال: أقلني بيعتي، فأبى، ثم جاءه فقال: أقلني بيعتي، فأبى، فخرج الأعرابي، فقال رسول الله صلى عليه وسلم تلك الصورة المكثفة التشخيصية للمدينة وقيامها بإخراج من حضنها كل خبث وهذه الكلمة لو عددنا ما تعنيه وتوحي به لكان مجلدات، وأنماط تركيب هذه الصور النبوية تغطي كل الأشكال البلاغية القديمية المعروفة، أو البلاغيات الحديثة والجديدة، وهكذا استمرت العلاقة بين علم الدلالة والتداولية والبلاغة عند المفسرين للخطاب النبوي قديما وحديثا في التوغل والتفرد معرفيا ومنهجيا ونظريا وعمليا، وبخاصة حين استفادتهم من المنطق والعلوم التجريبية وعلوم الإبلاغ والاتصال، ونظرية العلامات الألسنية ووظيفة الكلام النفسية والاجتماعية والجمالية.[2]

ثالثا- جمالية الخطاب النبوي بلاغيا:

لقد اهتم البلاغيون الجدد والشعريون والأسلوبيون والجمالون والسيميائيون واللسانيون بالكشف عن جمالية الصورة الفنية في الخطاب بصفة عامة أو

1- A.J.Greimas. J. Courtés . Sémiotique Dictionnaire du Langage .Hachette Paris .1979.p

أدخل مصطلح سومام (sémème)من قبل بوتييه (Pottier): ويعني به مجموعة المعاني الصغرى(séme) المتضمة في وحدات الدوال الأدنى ذات المعنى؛ أي المورفيمات.

2- بيار غيرو، علم الدلالة،، ترجمة أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، ط1986، ص8.

الخطاب النوعي وربما نجزم بأن القرآن والحديث النبوي الشريف، وهما خطابان نوعيان لم يعرف أي خطاب نوعي آخر الاهتمام بالكشف عن جمالية الصور الفنية وأشكالها مثلما هو الحال فيهما، انظر إلى قوله تعالى: { وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ }[1]، وقوله تعالى "إذا تنفس" قيد للصبح، وفيه نوع من الاستعارة بتشبيه الصبح بشخص يتنفس، ويصور الضوء تصويرا متحركا بظهوره شيئا فشيئا بالتدرج حتى ينبسط على الأفق كله، وذكر الزمخشري معنى تنفس إذا أقبل بإقباله روح نسيم فجعل ذلك نفسا له على المجاز"[2] ، و قوله تعالى: { وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ (37) }[3] قال القرطبي في تفسيره "جعل ذهاب الضوء ومجيء الظلمة كالسلخ من الشيء وظهور المسلوخ ، فهي استعارة"[4]، وقد كانت الدراسة حولهما أصل أغلب النظريات البلاغية والأسلوبية والجمالية في الفكر الأدبي واللساني العربيين؛ وقد نالت صورة مماثلة للشاعر الألماني ريلكة(R.M. Rilka) قيمة إبداعية جمالية حين وصف إضاءة الشارع بعد ظلمة كأنه يخلع جواربه السوداء[5]، وصورته ابنة بيئتها تفهم في مجتمعه الأبيض ولا تفهم في مجمعات غير بيضاء، وأما التصوير القرآني: فهو أبلغ وأعجز في جمال أسلوبه وسياقه الإنساني والكوني الدال على عظمة آيات الخالق، ولا عجب في ذلك فإن المنعطفات الحضارية الكبرى في مختلف تصوراتها هي انعطافات بلاغية بالدرجة الأولى؛ وربما هذا ما يفسر قبول الخطاب النبوي في الاحتجاج البلاغي وتجنبوه في المسائل النحوية لأن المستوى التركيبي من المستويات الأسلوبية يضيق فيها مجال الاختيار على الرغم من أن نظرية النظم الأسلوبية مبنية أساسا على هذا المستوى دون غيرها.

إن إيقونة سيميائية الصورة ووظيفتها ، كما جاء في البلاغة العامة لجماعة (مي)[1] Group « µ » "أصبحت بنشدانها الجمال والجودة طريقا للأسلوب"[6] ، وما صار "مستحسنا منذ 1830 تجنب الكلام عن الوسائل الأسلوبية الكلاسيكية واستبدالها بمفهوم الصورة التي تعني شيئا آخري يختلف في طبيعته عن طبيعة

---

[1] - سورة التكوير/18

[2] - الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج 1 دار الكتاب العربي بيروت، ط3، 1407هـ ص 125

[3] - سورة يس/37

[4] - القرطبي، تفسير القرآن، ج 6 ص231

[5] -انظر، عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، هيئة المؤسسة المصرية للكتاب ج 2 ص 124

[6] Group » µ « la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982, p 10.

بلاغتها نفسها "[1]، وهذا الفهم مرتبط أساسا بتغير الحساسية الجمالية وبإعادة ترتيب المدركات العقلية بمختلف مكوناتها ونشاطها ووظائفها بالعالمين : المرئي وغير المرئي، وهكذا أصبحت وظيفة الصورة تتجاوز " أي دراسة لا تفسر كيف ولماذا أي نص يملك تلك الفاعلية؟ أو على الأقل تفسر كيف ولماذا أصبح هذا النص نصا؟ وبمعنى آخر نريد أن نقول ما هي الأساليب التي تميز خطابا عن غيره، وفي القديم يرون من الواجب الحكم على أن هذه الصورة جميلة بمعيار أنها لم تصاغ في أي موضع بهذه الكيفية، وفي هذا الموقع، وهذا ينسحب على كل صورة، والخطاب النبوي له صور بلاغية وتراكيب جديدة لم يسبق إليها، ومن هذه الصور الاستعارية قوله: رفقا بالقوارير، ومن التراكيب الجديدة قوله: مات حتف أنفه، و"روي عن أمير المؤمنين علي كرم الله وجهه أنه قال: ما سمعت كلمة عربية من العرب إلا وقد سمعتها من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، وسمعته يقول: مات حتف أنفه، وما سمعتها، ويجب التسليم" بأن الخطاب الجميل في البدء هو استعمال لغوي خاص، وهذا الفهم بهذا الضبط يعد من صميم نظرية الاستعمال التي يكون هدفها الأول بناء بلاغة عامة، ولن تكتسب هذه العمومية الا بتحقيقها لهذا الهدف"[2]

وفي نظرنا فإن جمالية الصورة هي التي تحقق ذلك التوحد الكامل بين الوظائف كلها وتنمحي عندها الحدود بين الأنواع بل تصبح أكثر من ذلك مرادفة للوظيفة الشعرية والبلاغية والأسلوبية والجمالية، وما جمال الخطاب النبوي الرفيع إلا صورة فكرية سمعية تركيبية دلالية تداولية؛ ومن ثم فهو لغة تواصلية من نوع خاص؛ ويعني ذلك تداخلا لنظام من العلامات أي نظام علامات إيقونية سيميائية من نظام العلامات اللسانية الأصلي، ونطلق عليها مصطلح الصورة الشائع في المقاربات النقدية، وهذا ليس جديدا عن الاجتهادات السيميائية والجمالية والنقدية بل إن القرآن وأسلوبه وعمليات تلقيه كانت لا تنطلق من الحدود الكلاسيكية للأشكال الأدبية المعروفة الشعرية وغير الشعرية، ونظرية النظم هي أيضا نتاج لهذا التجاوز، وفي العصر الحديث اشتهر كروتشيه في نظرته المتميزة للخطاب الأدبي التي تجاوزت حدود نظرية الأنواع ضمن تصوره لشعرية تجمع بين مدام بوفاري لفلوبير وأزهار الشر لبودلير، وكذلك النقد الجديد في تحديده لجمالية الصورة ووظيفتها

---

[1] Group » μ « la rhétorique générale, p10

[2] Group » μ « la rhétorique générale, p14

يضع الشعراء إلى جانب الروائيين، ومن هذا المنطلق فإن بارت وياكبسون حينما يتصدون لفهم عبارة الشاعر رانسون في قوله "أن الشعر نوع من اللغة"أو "فن اللغة" فإن ذلك لا يعني عندهم ممارسة نوع من الانتقاء والتصفية بقدر ما يعني نشاط جمالي، ثم يؤكدون هذا الفهم من خلال المقارنة بين فن نحت البرونز الذي لا يعني حقيقة تصفية هذه المادة بقدر ما يعني ممارسة نشاط جمالي في صياغة مادة البرونز. [1]

وتكون الصورة جميلة وكثيفة دلاليا بحسب كثافة دلالة الخطاب، والمعايير التي تجعلها بعد القراءة تظهر فيها، ويظهر معناها من تلقاء نفسها قبل أن تعكس ما تعنيه إزاء العالم الخارجي، وليست دلالتها مجنحة دائما، ووظيفتها البلاغية مرتبطة بمفهوم العلامة التي لا تعني شيئا متعارضا مع الحقيقة في ضوء جعل الخطاب موسيقى خالصة (صوت منغم خالص)، أو(مرئيات تخييلية بحتة)، وكأن الوظيفة المرجعية منعدمة، بل يترك دائما لدى القارئ قبول ما هو غير شعري. [2] ، وهذا واضح في هذا الخطاب النبوي التصويري الدعائي" اللهم أعط المنفق خلفا والممسك تلفا" بهذا التركيز والتنسيق والانسجام والتجانس بين جمال الهندسة الصوتية، والتركيبية والدلالية والتداولية.

كما أن هذه الحقيقة المطلقة التي تحوزها بعض الخطابات لا تتناقض مع النظر إلى الصورة ـ وهي تمثل أعلى درجات تكثيف الحقيقة ـ على مركز الانزياحات (Ecart) بحسب ما يرى تودوروف الذي يلهج دائما بمقولة "أن الأثر الأدبي لا يمكن حدوثه إلا إذا كان مقابلا للمعيار، أو لاستعمال غير موجود"[3]

وقد حاول تودوروف في وقت لاحق في تحليله للأدب والدلالة تصحيح نظرية الانزياح ولم يوسع في هذا المقام إلا فيما يوافق الصور المجازية ولاحظ مجموعتين: أولاهما تخص الصور البلاغية؛ وتعني عنده طبقة واسعة تشتمل على جميع الصياغات ذات القدرة على الوصف.

---

[1] voir- Group » μ « la rhétorique générale, p16.

[2] voir- Group » μ « la rhétorique générale, p19.

[3] voir- Group » μ « la rhétorique générale, p22.

وثانيها طبقة الخروج التحتية للصور البلاغية؛ وهي صور انتهاكات القواعد اللغوية؛ ومن ثم فإن الوصفية والانتهاك تشتمل على جميع الجوانب اللغوية واللسانية.

وثالثها تهتم بفهم تلك العلاقات الداخلية للعلامة اللغوية بين الدال والمدلول؛ وعلى سبيل المثال فإن التجانس الحركي بوصفه مخالفة لغوية هو في حقيقته يعد تقاربا صوتيا لا معنويا. انظر إلى قوله صلى الله عليه وسلم: "الحَلِفُ مُنَفِّقَةٌ لِلسِّلْعَةِ، مُمْحِقَةٌ لِلْبَرَكَةِ"، وكيف استخدم كلمة الحلف بدل اليمين ليحقق انسجاما نسقيا صوتيا، ويعني ذلك تحقيق التكامل بين جمالية الصورة السمعية والمرئية.

وأحسن نموذج لهذه الوضعية أن الاستعارة لا يمكن إدراكها إلا إذا قارنا بين المعنى الحقيقي والمجازي، ولا يتولد الأسلوب إلا بالنظر إلى العلاقة بين المعيارية والانزياح[1]

ومن خصائص أسلوب الانزياح المجازي التصويري إشباع اللفظ وتمكين الكلام وتعميم الدلالة مثل قوله صلى الله عليه وسلم: "ثلاث من كن فيه وجد حلاوة الإيمان أن يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما". وعلق ابن الحجر العسقلاني: قال "مما" ولم يقل "ممن" ليعمم من يعقل ومن لا يعقل قال: وفيه دليل على أنه لا بأس من هذه التثنية"، وإما قوله للذي خطب فقال ومن يعصهما: "بئس الخطيب أنت" فليس من هذا، لأن المراد في الخطب الإيضاح، وأما هنا فالمراد الإيجاز في اللفظ ليحفظ ويفضل من يعص الله ورسوله يكره إقامة المضمر فيهما مقام الظاهر"[2]

كما أن هناك نظرية أخرى في القطب المضاد لنظرية الانزياح مبنية على فكرة أن الكلمة ليس لها معنى ثابت في تبادلها للحيز، ولكن يوجد معنى أساسي أو بؤرة دلالية كامنة هي التي تحقق التنوع والاختلاف مع كل سياق، وضمن هذا التصور فإن الاستعارة تفقد خصوصيتها، وهي من بين أنواع أخرى من الحالات التي تتعدد فيها المعاني[3] مثل لفظ البشارة في هذا الخطاب النبوي:" إن المؤمن إذا حضره الموت بشر برحمة الله ورضوانه وجنته فأحب لقاء الله وأحب الله لقاءه وأما الكافر إذا حضره

---

[1] voir- Group » μ « la rhétorique générale, p22.

[2] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، 84/1

[3] voir -Christin Baylon .et Paul Fabre . La Semantique , p 198.

المـوت بشـر بعـذاب الله وسـخطه، فكـره لقـاء الله وكـره الله لقـاءه"، والتبشـير الأول حقيقي والثاني مجازي استعاري يدخل ضمن المشاكلة ويفيد التهكم.[1]

وأرقى وضـعية تصـل إليهـا جماليـة أي خطـاب حـين يحقـق "الوظيفـة الإبلاغيـة التصويرية المتكاملة " أو "الوظيفة الجمالية للحقيقة الإيمانية المطلقة"التي تتوحد فيها كل الوظائف في مركب خطابي متميز منسجم، وكل الوظائف الأخرى هي حالات غير كاملة سـواء أسـميناها الوظيفـة الشـعرية كما يرى ياكبسـون أو وظيفة بلاغية أو أسلوبية كما يرى البلاغيون الجدد أو ريفاتير[2]

وفي الحقيقة فإن وظيفة الصورة في الخطاب النبوي المتميز عن أي خطاب آخر لا يتسـق مـع جميـع التعريفـات التي تـرى في الصـورة نتـاج انفعـال لاشـعوري بـل إن الصـورة في الخطـاب النبـوي هي نتـاج إلهـام أو وحي مـن رؤيـة نورانيـة ربانيـة، بـل هي الحقيقة الصرفة الكاملة.

إن الصـور النبويـة ليسـت نتـاج يماثـل أمـور الحيـاة العاديـة نحـو: "إنهم يطلبـون الإلهام كالهر يلعق الحليب أو" نزوات الخيال نحو:"يمتطي العاشق خيوط العنكبوت " أو تشخيص مبالغ فيه نحو :"الزمن سـيد المجتمع يسـتقبل ويودع ضـيوفه"[3]، وحين نـوازن بين الصـور السـابقة والصـورة النبويـة المسـتنيرة بأنوار القرآن نحـو قولـه صلى الله عليه وسلم: "مفاتيح الغيب خمس لا يعلمها إلا الله، لا يعلم ما تغيض الأرحام إلا الله، ولا يعلـم مـا في غـد إلا الله، ولا يعلـم متى يـأتي المطر أحـد إلا الله، ولا تـدري نفـس بـأي أرض تمـوت إلا الله، ولا يعلـم متى تقـوم السـاعة إلا الله)، والتأويـل المجـازي الاسـتعاري العـام يـدخل فيـه كل المغيبـات التي يخـتص بهـا الله تبـارك وتعـالى، ولكـن حصرها في عدد لأنواع من الغيوب هي ما يخص مصير الإنسان في حياته ومماته.

أما التركيبـة اللغويـة لصـور الخطـاب النبـوي فيمكـن بيـان مـدلوليتها الحـائزة على اتسـاع دلالتهـا النصـية قـد تكـون مـن خـلال توظيفهـا لكلمـة ومـا تـوحي بـه مثـل كلمـة مضـغة في نحـو قولـه صـلى الله عليـه وسـلم: " ألا وإن في الجسـد مضـغة إذا صـلحت صلح الجسـد كلـه، وإذا فسـدت فسـد الجسـد كلـه" أو تتسـع لمشـهد أو فصـل أو عـدة صـفحات، كمـا تبـدو في هـذه الصـورة الكليـة التي تفيـد الظهـور الكامـل ، ثـم يعقبهـا الاختفـاء التـدريجي مثـل قولـه صـلى الله عليـه وسـلم: "إِنَّ الْأَمَانَةَ نَزَلَتْ فِي جَذْرِ قُلُوبِ

[1] - الطهطاوي، هداية الباري إلى ترتيب أحديث البخاري، ص 2/ 200

[2] Group » μ « la rhétorique générale, p22.

[3] جزيف ميشال شريم، دليل الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1984ص 65.

الرِّجَالِ ثُمَّ عَلِمُوا مِنْ الْقُرْآنِ ثُمَّ عَلِمُوا مِنْ السُّنَّةِ وَحَدَّثَنَا عَنْ رَفْعِهَا قَالَ يَنَامُ الرَّجُلُ النَّوْمَةَ فَتُقْبَضُ الْأَمَانَةُ مِنْ قَلْبِهِ فَيَظَلُّ أَثَرُهَا مِثْلَ أَثَرِ الْوَكْتِ ثُمَّ يَنَامُ النَّوْمَةَ فَتُقْبَضُ فَيَبْقَى فِيهَا أَثَرُهَا مِثْلَ أَثَرِ الْمَجْلِ كَجَمْرٍ دَحْرَجْتَهُ عَلَى رِجْلِكَ فَنَفِطَ فَتَرَاهُ مُنْتَبِرًا وَلَيْسَ فِيهِ شَيْءٌ وَيُصْبِحُ النَّاسُ يَتَبَايَعُونَ فَلَا يَكَادُ أَحَدٌ يُؤَدِّي الْأَمَانَةَ فَيُقَالُ إِنَّ فِي بَنِي فُلَانٍ رَجُلًا أَمِينًا وَيُقَالُ لِلرَّجُلِ مَا أَعْقَلَهُ وَمَا أَظْرَفَهُ وَمَا أَجْلَدَهُ وَمَا فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ حَبَّةِ خَرْدَلٍ مِنْ إِيمَانٍ وَلَقَدْ أَتَى عَلَيَّ زَمَانٌ وَلَا أُبَالِي أَيُّكُمْ بَايَعْتُ لَئِنْ كَانَ مُسْلِمًا رَدَّهُ عَلَيَّ الْإِسْلَامُ وَإِنْ كَانَ نَصْرَانِيًّا رَدَّهُ عَلَيَّ سَاعِيهِ وَأَمَّا الْيَوْمَ فَمَا كُنْتُ أُبَايِعُ إِلَّا فُلَانًا وَفُلَانًا"[1] لأنها شاملة لأحجام وأنوع الموازنات والمقارنات والمماثلات والمشابهات[2].

ولا شك في أن النوع الأول من الصور قيمة ثراءها الدلالي التضميني والجمالي يعود لأي كلمة في تركيبتها وتفاعلهامع بقية الكلمات التي يمكن لها أن تشحن بمجموعة من المعاني الحسية والمجردة والمباشرة وغير المباشرة بحسب ما هو متاح من علاقات المقارنات الممكنة في الكلمات المعينة والأشياء أو بين الموضوعات المراد تحديدها والموضوعات الأخرى[3].

ومفهوم الصورة عامة أو الصورة البيانية أو الصورة الشعرية، أو الصورة الفنية، أو الصورة البيانية النبوية أو الصورة الإعجازية القرآنية، وكلها من حيث إحالتها على المنجز اللغوي التصويري الجمالي تعني شيئا واحدا، ولكن من حيث المقاربة النقدية من منظور معرفي وجمالي ومنهجي ومذهبي، والمصطلح الأول مطلق ويعني كل تركيب لغوي يحقق تصورا تخييليا في مقابل التصور الأدراكي الواقعي، والثاني يرجع إلى المجال البلاغي، والثالث يحقق وظيفة شعرية لجنس أدبي، والرابع مرتبط بتحقيق الغاية الجمالية، والخامس يقدم تصويرا بيانيا نبويا فنيا لحقائق ربانية ثابتة تقدم حقائق إلهية في أسلوب تصويري معجز في ذاته، ودليلا على نبوة محمد صلى الله عليه وسلم، ومن ثم فالصورة النبوية كغيرها تركيبة لغوية تعبيرية ترميزية إيحائية جمالية نفسية وجدانية عقلية تخييلية حسية، ولكنها ربانية، ومن أمثلتها قوله صلى الله عليه وسلم: "الخيل معقود في نواصيها الخير" ، ويكنى بالناصية عن جميع الذات بحيث يقال فلان مبارك الناصية أي الذات وفي هذا التركيب إيماء إلى أن الخير في مقدمتها للإقدام بها على العدو دون مؤخرتها لما فيه من الإشارة إلى

---

[1] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري، 536/14

[2] جزيف ميشال شريم دليل الأسلوبية، ص 65.

[3] voir -Christin Baylon .et Paul Fabre . La Semantique . p 198.

الإديار، وقولك قرأت البخاري، وأنت تعني كتابه، وقد تكون صورة مركبة من صورتين متضادتين في نسق تقابلي كما في قَولَه صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَأَنْ يَمْتَلِئَ جَوْفُ رَجُلٍ قَيْحًا يَرِيهِ خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَمْتَلِئَ شِعْرًا"[1]، وقول بعضهم: "أرض مزروعة بالإيمان"، والأولى كانت نتيجة انتهاك دلالي بالجمع بين المتناقضين العقد والنواصي، والثانية انزياح تركيبي بإحالة فعل القراءة إلى الشخص المؤلف، وليس إلى كتابه، والثالثة تمثل العدول عن توقع المتلقي الذي كان ينتظرالأمتلاء بشيء مادي فانزاح إلى شيء معنوي والرابعة توقع المتلقي أن تعود الزراعة إلى أي شيء تزرع به الأرض عند الحرث، أو تعود لما هو مألوف في الحروب بزرع الألغام.

وعلى أي حال فحين نحاول وصف أي خطاب نضطر في الغالب إلى الكلام عن التشكيل اللغوي الجمالي، أو الصور البيانية، أو الصور الفنية، وكيفما كان التقارب بين هذه المفاهيم النقدية الخاصة بوسائل التعبير الأسلوبية فإنها في نهاية الأمر لا يمكن التسوية بينها لعدم تكافؤها الدلالي المفهومي المعرفي المطلق، وتمثل العلاقات بين المعنى الحقيقي والمجازي أساسا للتفريق بين مختلف الصور البيانية، وتعتمد على علاقة المشابهة والمجاورة.

ويمكن لنا إرجاع جمالية بلاغة الخطاب النبوي وإعجازه إلى هذا الاحتفاظ بمستوى الخطاب الرفيع ليقنع ويمتع الخاصة من أرباب الكلام الفصيح مثل قوله صلى الله عليه وسلم: "مه، عليكم ما تطيقون من الأعمال، فإن الله لا يمل حتى تملوا"، وقد استخدم هنا الخوالف (مه) بمعنى اكفف و(عليكم) بمعنى ألزموا، قال البيضاوي: "الملال فتور يعرض للنفس من كثرة مزاولة شيء فيورث الكلال في الفعل والأعراض عنه وأمثال ذلك على الحقيقة إنما تصدق في حق من يعتريه التغير والانكسار فأما من تنزه عن ذلك فيستحيل تصور هذا المعنى في حقه"[2]، ومن ثم يؤول معناه تأويلا بلاغيا مجازيا جماليا.

كما يراعي بلاغة الحد الأدنى المفيد ليكون في مستوى كل الناس، انظر إلى قوله صلى عليه وسلم: "المسلم من سلم الناس من يديه ولسانه"، وجماله يظهر في نسقه الصوتي من خلال نسقية التجنيس الاشتقاقي بين "المسلم وسلم"، ويبدو جماله التركيبي والدلالي المتمثل في أسلوبه الذي اختصر فيه حقيقة الإنسان الخيرة

---

[1] - انظر، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري، 12/ 184

[2] - القسطلاني، إشارد الساري لشرح صحيح البخاري تحقيق محمد عبد العزيز الخالدي ط دار الكتب العلمية 1996المجلد2 ص22

والشريرة في جملة، إذ اللسان يحيي أمة ويهلك أخرى، واليد تعذب وترحم وتكتب خيرا وشرا وتداوي وتقتل، فهو خطاب سهل الفهم بعيد المرامي والمقاصد، وبهذا التفرد حقق جماله وإعجازه في خصوصية التشكيل، وإصابة المعنى المراد بالإيجاز، كما نلمس ذلك أيضا في قوله صلى الله عليه وسلم"الحياء من الإيمان"، وهذا التركيب مجازي وغاية في الأيجاز، ويتضمن قدرا من الدلالات التأويلية، وعلق عليه ابن قتيبة بقوله: "معناه أن الحياء يمنع صاحبه من ارتكاب المعاصي كما يمنع الإيمان، فسمي إيمانا كما يسمي الشيء باسم ما قام مقامه، وحاصله أن إطلاق كونه من الإيمان مجاز، وهذا كان نتيجة جعل دلالة الحياء متضمنة في دلالة الإيمان، ومن ثم وقع انتهاك إسنادي بين الحياء والإيمان، لاختلاف الدال عن مدلوله، وهو ما استدعى الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني المجازي" أي نقل مدلول الحياء إلى مدلول الإيمان "[1] ومدلول الحياء يتضمن مدلول الخشية ومدلول العفة، والحياء هو انقباض النفس خشية ارتكاب ما يكره، وهو إما أن يكون شرعيا أو عقليا أو عرفيا، ومن ثم فإن الحياء بمفهومه الشرعي يوصف صاحبه بالفسق، والعقلي يصف صاحبه بالجنون، والعرفي يوصف صاحبه بالبله.[2]

وقد تتمثل السهولة والامتاع والجمال ليس بالإيجاز وإنما بالتحليل والتفصيل والتنويع حين يقتضي السياق الدلالي والتداولي الإقناعي المؤسس على الأسباب المقتضية للنتائج، ويبدو ذلك في قوله صلى الله عليه وسلم:" إن الصدق يهدي إلى البر ، وإن البر يهدي إلى الجنة، وإن الرجل ليصدق حتى يكون صديقا، وإن الكذب يهدي إلى الفجور وإن الفجور يهدي إلى النار، وإن الرجل ليكذب حتى يكتب عند الله كذابا "[3]، ومن هذه النماذج يتضح لنا تحقيق عموم التلقي وخصوصه، وقوة التأثير، وحجة الإقناع، وإن كان للمتلقي مستويات، فإن الخطاب النبوي حقق كل مستويات المتلقين الضمنيين والفعليين، لأن مقام نبوة مرسله تجتمع فيه كل مقامات الخطابات، وأنماطها التجنسية من أحاديث تقريرية وخطب منبرية ورسائل وأقوال تجري مجرى المثل ومشاهد حوارية، وسردية وغيرها.

يقول صلى الله وسلم عن نفسه: "بعثت بجوامع الكلم، أو أعطيت جوامع الكلم واختصر لى الكلام اختصارًا، أوتيت جوامع الكلم، ونصرت بالرعب، وبينا أنا نائم

---

[1] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 101/1

[2] - انظر.ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 102/1

[3] - الطهطاوي، هداية الباري إلى ترتيب أحديث البخاري، 169/1

أتيت بمفاتح خزائن الأرض، فوضعت بين يدي"[1]، ويعني ذلك أن خطابه يمتلك خاصية الفصل الجزل الممتع المقنع بحجج عقلية منطقية قياسية وبرهانية حسية، وأداؤه التلفظي لخطابه كما وصفه صحابته بقولهم: "لو عده العاد لأحصاه"[2]، وقد يكون المقصد المبتغى من جوامع الكلم الخطاب القرآني، إذ بلغ في إشراق المعاني وعلو المباني بمقصدية بث سكينة الإيمان في القلوب وإقناع العقول وبلوغ أسمى نهايات الجلال والجمال، ولا مانع من إرادتهما معا لقوة وتفرد تبليغهما لمقاصدهما كل منهما بمستوى بلاغة أسلوبه، وتبقى بلاغة القرآن تعلو ولا يعلى عليها، وتبقى درجة بلاغة الخطاب النبوي تستضيء بأنوار القرآن، ومن ثم فهما لا يفترقان في تأدية كل منهما لدوره بحسب مقامه؛ مقام الألوهية ومقام النبوة.

وإذا كانت وظيفة أي خطاب هو توصيل المعنى، ولكن هذا المعنى لابد له من وسائل لاستخراجه من مكامنه المستترة نفسيا وفكريا وواقعيا وغيبيا، وجماله يكمن في حسن اختياره لوسائل سيميائية بلاغية ووحدتها عند المنظرين للسيميائيات هي العلامة ووحدتها في القرآن والخطاب النبيوي؛ هي الآية الجامعة بين التواصل السماوي والأرضي أي الرباني والاجتماعي البشري نحو قوله صلى الله عليه وسلم: "آية المنافق ثلاث إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان"[3]، وقد تكون هذه الوسائل تحتاج لأكثر من وسيط سيميائي قد يدرك حسيا، وقد يؤول تأويلا تجريديا، غير أنه في البدء يمكن استقباله بإحدى الحواس سواء كانت أصواتا لغوية شفوية أم مكتوبة أم إشارات بحركات مرئية أم صور ورسوم وعلامات، وقد يشتمل الخطاب على كل هذه الوسائط دفعة واحدة في مقام تواصلي واحد، وهذا ما نجده في بعض الخطابات النبوية، مثل قوله صلى الله عليه وسلم عَنْ عَبْدِ اللَّهِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ :خَطَّ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ خَطًّا مُرَبَّعًا، وَخَطَّ خَطًّا فِي الوَسَطِ خَارِجًا مِنْهُ، وَخَطَّ خُطَطًا صِغَارًا إِلَى هَذَا الَّذِي فِي الوَسَطِ مِنْ جَانِبِهِ الَّذِي فِي الوَسَطِ، وَقَالَ: "هَذَا الإِنْسَانُ، وَهَذَا أَجَلُهُ مُحِيطٌ بِهِ - أَوْ: قَدْ أَحَاطَ بِهِ - وَهَذَا الَّذِي هُوَ خَارِجٌ أَمَلُهُ، وَهَذِهِ الخُطَطُ الصِّغَارُ الأَعْرَاضُ، فَإِنْ أَخْطَأَهُ هَذَا نَهَشَهُ هَذَا، وَإِنْ أَخْطَأَهُ هَذَا نَهَشَهُ هَذَا"[4]

---

[1] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 111/1

[2] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 125/1

[3] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 2/ 33

[4] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 415/3

و"عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مَسْعُودٍ قَالَ: خَطَّ لَنَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمًا خَطًّا، وَخَطَّ عَنْ يَمِينِهِ خَطًّا، وَخَطَّ عَنْ يَسَارِهِ خَطًّا، ثُمَّ قَالَ: «هَذَا سَبِيلُ اللَّهِ»، ثُمَّ خَطَّ خُطُوطًا فَقَالَ: «هَذِهِ سُبُلٌ، عَلَى كُلِّ سَبِيلٍ مِنْهَا شَيْطَانٌ يَدْعُو إِلَيْهِ» ، وَقَرَأَ {أَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ} الأنعام: 153"[1]

وهكذا يتقوى الخطاب النبوي بالخطاب القرآني، ومن ثم يصبح خطابا ثريا في وسائط تواصله، وإذا حاول توصيل شيء من الجمال البلاغي أصبحت المهمة أكثر تعقيدا وتتطلب متلقيا خاصا سواء بقصد الفهم والاستيعاب والاستمتاع أو بقصد التحليل المعمق، وقدحقق صلى الله عليه وسلم جمالية الإيجاز وجمالية التركيب وجمالية الصوت وجمالية التصوير السمعي والبصري وجمالية الفواصل في هذا الحديث كقوله صلى الله عليه وسلم: "الحلف منفقة للسلعة ممحقة للبركة"، و"استخدم الحلف بدل اليمين ليجعل التطابق بين طرفي الجملة في التأنيث"[2]

ثالثا- جمالية الخطاب النبوي دلاليا:

إن كلمة الدلالة والبلاغة بكونهما كانتا متداولتين في أكثر من حقل معرفي في الفكر العربي الإسلامي، ومن أهم هذه الحقول التي تناولت مسألة الدلالة والبلاغة نجدها من اهتمامات النقاد واللغويين والمناطقة والفلاسفة وبالأخص علماء الأصول، ومن صور كلامهم عن الدلالة التي تأخذ البلاغة منها شرعيتها ما اصطلح عليه بالدلالة الوضعية التي يرون بأنها إما أن تكون دلالة مطابقة أو تضمن أو التزام؛ وأما أن تكون دلالة لفظية غير وضعية أي الدلالة الطبيعية، كدلالة "آه"على الوجع، والدلالة اللفظية العقلية، كدلالة تكلم الشخص من وراء حجاب3، ويعني ذلك إمكانية تقسيم دلالة اللفظ المفرد الدال بالوضع قسمين:[4]

أ-قسم دلالته لفظية هي دلالة المطابقة ودلالة التضمن.

ب -وقسم دلالته غير لفظية، وهي دلالة الالتزام "أن يكون اللفظ له معنى وذلك المعنى له لازم من خارج... ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه"[5].

وقسم الأحناف اللفظ بالإضافة إلى المعنى أربعة أقسام:

---

[1] - مسندالحافظ رقم 1865 ط العلوم والحكم، 5 / 251

[2]- الطهطاوي، هداية الباري إلى ترتيب أحديث البخاري، 330/1

[3]- الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، دار الأندلس بيروت، ط4، ص 43.

[4] -راجع محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، منشورات جامدة الفتح، 1993، ليبيا، ص 71-73.

[5] -الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، م1، ص 19-20.

أ-باعتبار وضع اللفظ للمعنى، وينقسم إلى خاص، وعام، ومشترك.

ب -باعتبار استعمال اللفظ في المعنى وينقسم إلى حقيقة ومجاز وصريح وكناية.

ج -باعتبار المعنى وخفائه.. وقسموه إلى ظاهر ونص، ومفسر ومحكم، وخفي، ومشكل، ومجمل ومتشابه.

د -باعتبار كيفية دلالة اللفظ على المعنى، وطرق الوقوف على قرار المتكلم منه وقسم إلى عبارة وإشارة ودلالة واقتضاء[1]

وأما جمهور الفقهاء، فقد قسموا الدلالة إلى دلالة المنطوق، ودلالة المفهوم، ودلالة المنطوق هي "ما فهم من دلالة اللفظ قطعا في محل النطق، وأما المفهوم فهو ما فهم من اللفظ في غير محل النطق"[2].

وينقسم المنطوق إلى قسمين:

الأول: ما لا يحتمل التأويل، وهو النص.

الثاني: ما يحتمله، وهو الظاهر.

ويمكن لنا تقديم نماذج سريعة حول التعالق التكاملي بين البعد الدلالي والتداولي والبلاغي عند شراح صحيح البخاري؛ وهو من أصح كتب الحديث، وأكثرها شروحا.

إن وظيفة أي خطاب هي جعل التواصل بين طرفين أكثر نجاعة سواء في الإقناع أم الإمتاع وسواء كان موضوع الخطاب خاصا مثل قوله صلى عليه وسلم:" فضل عائشة على النساء كفضل الثريد على سائر الطعام"، ومن جماله التركيبي البلاغي إفادته قصر التخصيص بالتشبيه، أم عاما مثل قوله صلى عليه وسلم:" كُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ"، ومحتواه قد يكون حسيا واقعيا مثل قوله صلى عليه وسلم: "المسلم كالنخلة"، وقد رواه عبد الله بن عمر بالتفصيل في نقله لمشهد حواري بكامل سياقاته التلفظية الدلالية التداولية قال ابن عمر: قال رسول الله صلى عليه وسلم:«إنّ من الشجرِ شجرةً لا يسقط ورقها، وإنها مثل المسلم، فحدثوني ما هي؟». فوقع الناس في شجر البوادي. قال عبد الله: ووقع في نفسي أنها النخلة، فاستحييت، ثم قالوا :حدثنا ما هي يا رسول الله فقال: " هي النخلة "، وهذا مشهد حواري تعليمي تداولي تفاعلي بين المرسل والمتلقي، وقد يكون غير ذلك مثل قوله صلى عليه

---

[1] - زكي شعبان، أصول الفقه الإسلامي، منشورات جاملة بنغازي، ليبيا، ط2، 1971، ص 294.

[2] -الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، 94/3.

وسلم:"رب هذه الدعوة التامة والصلاة القائمة"؛ أي دعوة التوحيد.. والتامة التي لا يدخلها تغيير ولا تبديل بل هي باقية إلى يوم النشور.. ووصفت بالتامة لأن فيها أتم القول وهو "لا إله إلا الله.. وبالقائمة الدائمة من قام على الشيء إذا داوم عليه"[1]، وكذلك دلالة التثنية على التكرار نحو قوله صلى الله عليه وسلم:" لبيك وسعديك "، والأول بمعنى ألب إلبابا بعد إلباب أي أجيب إجابة بعد إجابة، والثاني بمعنى الإسعاد أي المساعدة على طاعتك إسعادا بعد إسعاد"[2]

وربما الشرط الأساسي لنجاح هذا التواصل الكامل بين المرسل للخطاب والمستقبل له مرتبط بمسألة التوافق بينهما في وسائط التواصل، والمستوى الفكري والإرث الثقافي، والفضاء الحضاري، وربما يختلفان دينيا وإيديولوجيا ومذهبيا وسياسيا، ونضرب لذلك مثلا برسالة الرسول الله صلى الله عليه وسلم لهرقل الروم: "بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد رسول الله إلى هرقل عظيم الروم، سلام على من اتبع الهدى، أما بعد، فإني أدعوك بدعاية الإسلام أسلم تسلم، وأسلم يؤتك الله أجرك مرتين، وإن توليت فإن عليك إثم الأريسيين، و﴿ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ ﴾ [آل عمران: 64]، وفي التحليل السياسي لهذه الرسالة نجد الآتي:

استخدم صلى الله عليه وسلم صفة رسول الله بدل نبي الله، ليقنعه من خلال القياس بين الصفتين وبأنه يوحى إليه من رب العزة وتبليغه للناس كافة، ولم يكن كسائر الأنبياء الآخرين حيث كانوا يبعثون لأقوامهم خاصة، ومنهم أنبياء بني إسرائيل، ومن الأنبياء من لم يبعث لأحد، وجاءت الرسالة متضمنة للفظ الأرسيين غير المعهود في اللسان العربي، واختلف في تحديد معناه الدقيق التعييني فذهبوا إلى أنه يعني الأكاريون وهم الفلاحون وقد اختار هذه الدلالة النووي وابن حجر العسقلاني، وذهبت موسوعة الأديان الميسرة ان أريوس أحد رجال الكنيسة في القرن الرابع قبل الميلادي أصله نبي وقد عاش في مصر وفيها حاول مقاومة ألوهية السيد المسيح، وكذلك المذهب الدوناتي المسيحي المنسوب إلى دونات وهو من السكان الأصليين لشمال إفريقية كان موحدا ومقاوما للاستعمار الروماني، ومن ثم فهو يريد

---

[1] - انظر، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 2/ 12

[2] . الطهطاوي، هداية الباري إلى ترتيب أحديث البخاري، 162/1

توحيد الله، وغيرها من الألفاظ التي وردت في الحديث النبوي، وظلت غير معلومة الدلالة، وفي هذه الحالة يستلزم تغييرا في وسائط التواصل سواء كانت داخلية متمثلة في اختيار اللغة والأساليب المناسبة للإقناع، أم خارجية متمثلة في منزلة المرسل وحقيقته ومنزلة المستقبل بالإضافة إلى ما يصحب الخطاب من إشارات وحركات وسياقات الزمان والمكان والجو الخاص والعام الذي جرى فيه الخطاب والغاية منه، وكل ذلك يمثل تجاوزا لمغامرة غير متوقعة قد تسفر عن نجاح أو إخفاق، وتبقى الإشكالية تتمثل في الكيفيات التي يحقق بها المرسل التشكيل الأمثل للخطاب من وسائل سميولوجية قادرة نسبيا على تقديم مدلولية رسائل تمتلك حقا دلالة توصلها بكفاءة إلى الملتقى، وتراعي مستواه واستعداده، وتفتح له طريقا ليؤدي دوره المزود بإمكانية تفكيك محتوى أي رسالة يستقبلها لأول مرة ولكن حدود إمكانية تشكيل أي خطاب بنجاح، وحدود إمكانية استيعاب محتواه كاملا من المتلقي يبقى إشكالا يختلف بين متلق وآخر وموضوع وآخر بالإضافة إلى القدرة على أختيار الوسائل السميولوجية المتكافئة مع ما يطرح والمناسبة بين الطرفين المرسل والمستقبل تكون مرشحة أكثر لتحقيق التواصل الناجح، وكما جاء في البلاغة العامة لمجموعة "مي" فإن هذا الإشكال يختلف بين الحالات العادية، والحالات غير العادية وهي الحالات التي يتم فيها تغيير حضاري بجميع أبعاده الفكرية والروحية والمادية، فإن اللغة أداة لأدلة سائدة يحدث لها هزة تفقد من جرائها الإفراغ الدلالي التدريجي والامتلاء التدريجي، وتبقى اللغة لها قابلية التعبير عن مداليل جديدة ورؤية العالم المتغير الذي يغير بدوره أساليب تشكيل خطاباته، ومن ثم تتغير طريقة الحوار والتفاعل مع أي خطاب، وإن لم تخف الدوال القديمة، وهنا يقع الانزياح في مدلول الكلمات والأشكال، و بحسب التغير الحضاري تتم درجة الانزياح اللغوي ، ومن ثم نصل إلى تكوين أسلوب جديد"[1] ومتلق نموذجي كما يقول ريفاتير (Riffaterre)بحسب درجة هذا التغيير[2].

والتغيير الدلالي للألفاظ في القرآن والحديث النبوي الشريف كثيرة منها الصلاة والزكاة والشهادة وأسماء الله عز وجل وصفاته، وغيرها، وحتى بعض الألفاظ المعهودة أخذت بعدا دلاليا إسلاميا إيمانيا نحو قوله صلى الله عليه وسلم: "المهاجر

---

[1] - Group » μ « la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982, p 10.

[2] -انظر، ريفاتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات ديسال، الدار البيضاء –المغرب ط1، 1993م ص 54

من هجر ما نهى الله عنه": وهذا الخطاب القصير استوعب كل ما يوجب على الإنسان في علاقته مع خالقه، ومع غيره، وجاء لفظ الهاجر على وزن المفاعل بدلالته على المشاركة، ولكنه هنا بمعنى الواحد كالمسافر.. و"هذه الهجرة ضربان: ظاهرة وباطنة فالباطنة ترك ما تدعو إليه النفس الأمارة بالسوء، والشيطان والظاهرة الفرار بالدين من الفتن"1، وقوله صلى الله عليه وسلم: "الإيمان بضع وسبعون شعبة أعلاها قول لا اله إلا الله، وأدناها إماطة الأذى عن الطريق"، والإيمان والكفر في تقابل دلالي بين الوجود المتعدد والعدم غير المتعدد، وإذا كان تصور ذات الإيمان وجود فإنه يمثل معادلة ذات قيمة متغيرة لأنه يتعدد إلى الأكثر ويتجزأ إلى الأقل، ولا سقف لأفقه الأعلى إلا الشهادة، وفي مقابل ذلك كان تصور الكفر عدما، ويمثل بمعادلة صفرية، ومن ثم فالوجود يتعدد والإيمان وجود، فإذا فهو يتعدد، والعدم لا يتعدد، والكفر عدم، فإذا فهو لا يتعدد.

ولا شك أن أكبر ثورة لغوية بلاغية أسلوبية جمالية في تاريخ العرب هو "ظهور الظاهرة القرآنية" الذي يعاكس كل ما هو مألوف من كلام العرب بداية بنظرية الخطاب والأنواع والأشكال الأدبية السائدة وانتهاء بالبنية التركيبية والدلالية والتداولية وتطورت اللغة وحقولها الدلالية بحجم التغيير الديني والمعرفي والحضاري الذي أثر في سائر الدراسات الخاصة بالقرآن والحديث وبخاصة علوم القرآن وتفسيره وبلاغته والنحو وصرفه وعلوم اللغة والحديث النبوي وعلم الجرح والتعديل والتحقق من دلالات متنه في استنباط الأحكام الشرعية واستبعاد ما يناقض مقاصد الشريعة وروح القرآن.

والخطاب النبوي الشريف جاء تفصيلا لمجمل القرآن وتقييدا لمطلقه وتخصيصا لعامه بمعنى أنه نمط جديد من عملية التواصل الذي هو انزياح عام لما هو سائد من الخطابات الأدبية العربية شكلا ومضمونا، وبمعنى آخر فإن الحديث النبوي أقرب إلى الخطاب القرآني، فهو يجاوره ويسايره فلا تواصل للخطاب النبوي بدلالات تنوع وسائطه السميائية بمعزل عن الخطاب القرآني، ولا تفسير للخطاب القرآني يساعد على فهم مقاصده بمعزل عن الخطاب النبوي، وكل محاولات الفصل بينهما لم تفلح، وما تفسير القرآن بالأثر إلا التسليم بهذا التواصل بينهما، ومن قال غير ذلك

[1] - انظر ابن حجر العسقلاني، فتح الباري لشرح صحيح البخاري 73/1

فلا خطاب آخر لفهم مجمل القرآن الكريم، ولا مطلقه ولا عامه ولا ناسخه ومنسوخه إلا الخطاب النبوي.

إن أي دراسة لمدونة متون خطابية نوعية خاصة فارقة في تاريخ الخطابات الأخرى لا تتم إلا بدراسة حضور لصور بوصفها إيقونات سيميائية لتشكيلات منسوجة ومدمجة ومتعاضدة في مقام خطاب تواصلي في آن واحد، وبخاصة إن كان هذا الخطاب بمستوى الخطاب النبوي الشريف الذي لا يمكن فصل أي جانب من جوانب أدائه النظمي الأسلوبي تركيبا ودلالة وتداولا، ويمثل ظاهرة جديدة مختلفة عن أي خطاب أدبي عربي أو غير عربي لأن الخطاب النبوي يشكل مدونة لمتون نصية متكاملة ومتوازية ومتسقة مع روح الخطاب القرآني، بل إن كثيرا من الأحاديث تحيلنا إليه معنى أو لفظا أو اقتباسا نحو هذا الحديث: عن أبي موسى - رضي الله عنه - قال: قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم: "إن الله ليملي للظالم حتى إذا أخذه لم يفلته"، قال: ثم قرأ: ﴿وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَا أَخَذَ الْقُرَى وَهِيَ ظَالِمَةٌ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ﴾ [هود: 102]، كما أن الخطاب النبوي بروح أسلوبه ومحتواه يناقض خطابات الفلاسفة والأدباء والكهان والمنجمين والسحرة وصناع الأساطير والخرافات، وما وصلنا من نصوص طقسية لديانات أخرى، وخطابات المدعين للنبوة، وبخاصة ما عرف بالإسرائيليات، وكل المتقولين على الرسول صلى الله عليه وسلم، وخطابات العباد والزهاد والمتصوفة، وسيبقى الخطاب القرآني والحديث النبوي الشريف متميزا عن سائر الخطابات الأخرى ولهما منهجهما الخاص في تنويع وسائل تواصلهما السيميائي الناجع؛ لأنهما خطابان متفردان في أسلوبهما، ومدلوليتهما تفهم بطريقة تختلف عن أي خطاب آخر، فالمجاز في القرآن والحديث النبوي ليس كسائر المجازات في الخطابات الأخرى لا بالنظر إلى بنيتهما اللغوية الخاصة، وإنما بالنظر إلى تفاعلهما الكامل مع مقاصد دلالة الخطاب الكلي للعالم المشاهد والغيبي.

إن الخطاب النبوي قد استخدم وسائل التعبير المتاحة بنية وتركيبا ودلالة وتداولا، ومحتواه المعرفي يتجاوز كل المحتويات المعبر عنها في سائر الأعمال الأدبية العربية القديمة، ومن ثم فإن هذا المحتوى النبوي الرباني له قيمة روحية ومعرفية ودنوية وأخروية وتعبدية وتشريعية وأخلاقية وتوجيهية وتربوية وجمالية وبلاغية، ويمكن لنا أن ندرس نماذج من أساليب تحليلنا للخطاب النبوي مثل قوله صلى الله عليه وسلم: "إِنَّمَا مَثَلُ صَاحِبِ الْقُرْآنِ كَمَثَلِ صَاحِبِ الْإِبِلِ الْمُعَقَّلَةِ إِنْ عَاهَدَ عَلَيْهَا

أَمْسَكَهَا وَإِنْ أَطْلَقَهَا ذَهَبَتْ"[1]، وقوله: "بِئْسَ مَا لِأَحَدِهِمْ أَنْ يَقُولَ نَسِيتُ آيَةَ كَيْتَ وَكَيْتَ بَلْ نُسِّيَ وَاسْتَذْكِرُوا الْقُرْآنَ فَإِنَّهُ أَشَدُّ تَفَصِّيًا مِنْ صُدُورِ الرِّجَالِ مِنْ النَّعَمِ"[2]، وقوله: "تَعَاهَدُوا الْقُرْآنَ فَوَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَهُوَ أَشَدُّ تَفَصِّيًا مِنْ الْإِبِلِ فِي عُقُلِهَا"[3] ، وهذه الأحاديث كلها تقدم تصويرا فنيا مقارنا بين حدثين معنوي ومادي بمنهج أسلوبي تشخيصي، وقد وظفت ألفاظا مختلفة ولكنها من حيث عموم الجنس وخصوص النوع تؤدي دلالة واحدة، وما دامت الكلمات هي أدنى الوحدات اللغوية ذات المعنى، فهي المكونات الأساسية للخطاب بوصفه " وسيلة اتصال، على أن اللغة هي الأداة التي نستعين بها في نقل الأفكار"[4]، ولا تكتمل النظرة إلى هذا العلم إلا إذا ميزنا " بين مسألة المعنى ومسألة الدلالة والأولى تهتم بالكشف عما تعنيه الكلمات والثانية تكشف عن ماهية الكلمات ووظائفها وكيفيات توظيفها في سياق معين غير أن مصطلح الدلالة (Signification) ..أقرب ما يكون إلى قضية نفسانية بينما يحتفظ المعنى بقيمة سكونية فهو الصورة الذهنية الناشئة عن هذه القضية[5]، وهذه الفروق الدلالية بين الألفاظ المترادفة تعد من صميم علم الدلالة، وهو ضمن التصنيفات الثلاثة التي وضعها بيرس (Peirce) وهي علم التركيب وعلم الدلالة والتداولية.

خامسا- جمالية الخطاب النبوي تداوليا:

تعزى بصفة عامة قضية تحديد التداولية بكونها حقلا نوعيا لدراسة اللغة إلى شارل موريس في بحثه: تأصيل نظرية العلامات (Fondation of the theory of Signs 1938)، ويكفيه فضلا أنه حدد موقع التداولية بالنسبة للمكونات الأساسية للغة التي أصبحت عنده تضم "ثلاثة أقسام هي: (علم التركيب وعلم الدلالة والتداولية)، وقد حدد التداولية بأنها (دراسة علاقة العلامات بمفسريها)، ثم عمم هذا التعريف ليصبح (علاقة العلامات بمستخدميها)، ثم حددها رودولف كارناب بعده بسنة من ذلك التاريخ بأنها (حقل البحوث التي تأخذ في اعتبارها نشاط الإنسان الذي يتكلم أو يسمع العلامة اللغوية في سياقات حالته، ومحيطه)، وعرفها

---

[1] - المصدر نفسه ،ج10، ص 97

[2] - المصدر نفسه ،ج10، ص 97

[3] - المصدر نفسه ،ج10، ص 97

[4] - بيار غيرو، علم الدلالة،، ترجمة انطوان أبو زيد، ، ص10

[5] -بيار غيرو، علم الدلالة،، ترجمة انطوان أبو زيد، ص11.

آخرون بأنها "دراسة استخدام اللغة، وعلاقتها ببنية اللغة والسياق الاجتماعي"، وأعطانا أ.ج. سميث (A.G. Smith) تحديدا مهما لمجالات المستويات الثلاثة اللغوية فكانت الدراسات التركيبية معنية بالكيفيات التي تتعلق العلامات بعضها ببعض، والدلالية بكيفيات علاقة العلامات بالأشياء، والتداولية بكيفيات علاقة العلامات بالناس[1]

وقد استمر هذا التقليد لدى اللغوين والفلاسفة حيث نظروا إلى مصطلح التداولية على أنه يشمل دراسة استخدام اللغة في علاقته بالسياق، لاسيما دراسة الإبلاغ اللغوي؛ لكن يلاحظ أن التقدم الحاسم لهذا المنهج يعود إلى ج .ل. أوستين (J. L.Austin) في بحثه القيم الرائد بعنوان: كيف تجعل من الأقوال أفعالا (How to do things with words) والذي ترجم إلى الفرنسية سنة 1970، وتكشف هذه الدراسة على أن الأداء له بعد" غير لساني ".

إن أغلب الدراسات الغربية للتداولية اقتربت في تحديد مجالها في جعلها دراسة للكيفيات التي تجعل الخطاب ناجحا، وتبحث عن الوجه الأمثل لجعل التفاعل عنصرا أساسيا فيه، ومن ثم الوصول إلى تحديد المبادئ الأساسية التي تضمن هذا النجاح باستمرار، كما تضمن الشروط اللازمة لأسس هذا التفاعل مع الخطاب وتفسيره، والكشف عن نظام التواصل وأطرافه مثل : المرسل والمتلقي والرسالة وسياق الحال.[2]

ولا يخفى أن أعظم تفاعل وأكمله كان من صحابة رسول الله مع القرآن ومع الحديث، فهم في الغالب يحولونه إلى أفعال مادية خارجية أو داخلية معنوية وجدانية إيمانية في الحين، ونضرب مثلا بتغير آني عملي داخلي وخارجي لعمر بن الخطاب رضي الله عنه، وكان قد تملكه الغضب وثارت ثائرته حين سمع بإسلام أخته فاطمة وصهره، وتقلّدً سيفه وأراد أن يقتل محمّدًا صلى الله عليه وسلم، وسار مسرعًا إلى بيت أخته، وقد كان عندهما الصّحابي الجليل خباب بن الأرت رضي الله عنه حيث كانا يتدراسان القرآن، وقام بضرب صهره ضربًا شديدًا وضرب خباب رضي الله عنه، ولكن سماعه للقرآن، أعطي له صحيفة فيها سورة طه، فقرأها عمر وفي الحين شرح الله صدره للإيمان، وبحث عن مكان الرسول صلى الله عليه وسلم

[1]- محمد محمد يونس على، وصف اللغة العربية دلاليا ،منشورات الفاتح طرابلس ، 1993 ،ص 117-.

[2]– محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، منشورات جامدة الفتح، 1993، ليبيا،ص 118.

وأسلم أمامه ونطق عمر بالشّهادتين فكبّر المسلمون لذلك تكبيرًا سمعه أهل مكّة وفرحوا بإسلام عمر رضي الله عنه واستبشروا بانتصار الدّعوة، هذا من فعل القرآن في العقول والنفوس يحولها من نقيض إلى نقيضه، وتبدو الصورة المثلى للتداولية حين تتحول الأقوال إلى أفعال.

كما لا يخفى أن أغلب الأبعادالبلاغية والدلالية والتداولية لها علاقة بالقياس المنطقي، ومن ثم فإن أغلب الأسئلة المنطقية والمفهومية والمحمولية القصد منها في النهاية الكشف عن الأوجه الدلالية الحقيقية المتدخلة أساسا في البحث عن الصياغة الكاملة للمفاهيم الجامعة، وأغلب مسائل هذا النوع من الدلالة يطلق عليها. مونتاج R. Montague الدلالة القصدية، وأصحابها يستخدمون البراهين القياسية في مطالبهم وهي في نظر القدماء أقسام منها ما يمكن عده من المطالب العلمية وأقسامها ونعني بها الأسئلة التي تقع في العلوم وهي أربعة (مطلب هل) وهو سؤال عن وجود الشيء(ومطلب ما) وهو سؤال عن ماهية الشيء (ومطلب أي) وهو سؤال عن فصل الشيء الذي يفصله عن شيء يشاركه في جسمه (ومطلب لم) وهو طلب العلة.[1]

إن البعد التداولي للتواصل ينظم العلاقة بين المستعملين للخطاب وبين المتلقين له، ويبدو أكثر وضوحا قي المشاهد الحوارية المباشرة التي تتم ضمن سياق حدث وزمان ومكان، وفي الغالب يقصد من الحوار أن تتحول لغته إلى أفعال، أو تقتصر على الإخبار لتحقق للغة وظيفتها السردية، وفي هذا الشأن يقول تودوروف: "كل فهم هو التقاء بين خطابين؛   أي حوار ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر وحتى إن تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج الخطاب الأول"[2]، ويقول صلاح فضل الحوار أقصى درجات التكيف التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ويفتح ثغرات التواصل في أبنية الوعي والفكر[3]، والمشاهد الحوارية في بعدها التداولي في الحديث النبوي الشريف تتم بين النبي صلى الله عليه وسلم والصحابي أو مجموعة من

---

[1] -Michel Chabreuil. Sémantique.Hermes .Paris.1998.p43-140

[2] - صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، نشر عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية ط2، 1995، ص 124

[3] - صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، نشر عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية ط2، 1995، ص 124

الصحابة رضوان الله عليهم بطريق مباشر حيث يكون هناك سائل ومجيب، وفي الغالب السائل يمثل الطرف الأول، ويكون أي واحد من الصحابة؟ والمجيب يكون الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذه المشاهد الحوارية تنجز لأعراض زيادة المعرفة حول مسائل العقيدة والعبادات والمعاملات والأخلاق وأمور أخرى عامة دنيوية أو أخروية، كما يكون السؤال في الغالب لزيادة المعرفة بأمور الدين ومن ثم زيادة الإيمان، وفي هذه الحالة فإن الطرف الأول يريد تجنب مشكلا أو يتحلى بسلوك معين فيجيب إجابة كما قال صلى الله عليه وسلم: " أنا النذير والموت المغير"[1]، فهو حقا المبشر والنذير والمربي والمعلم والإنساني وخلفها النبي والرسول المبعوث من الله عز وجل والمبلغ لرسالتة كاملة غير منقوصة، وغالبا ما تكون هذه الأسئلة عبارة عن سؤال تعليمي بين من يعلم علم اليقين ويوضح لمن يجهل جهلا تاما أو نسبيا، أو لزيادة الفائدة بما هو في حكم المعلوم كما يقول البلاغيون، ويتم في الغالب ضمن خطاب يحقق التطابق بين العناصر النحوية وبين مجموعة نصوص التي يتشكل منها الملفوظ أو الخطاب وهذا ما نلاحظه في هذه الأحاديث النبوية الشريفة التي جاءت متتالية في صحيح البخاري والتي تحددها العلاقة بين الطرف الأول والثاني الذي قد يكون جاهلا بمسائل يسأل عنها ليتعرف عليها وهذه تدخل في فائدة المعلومة، أو يحاول التأكد منها أكثر وهذه تدخل في لازم الفائدة، وقد يكون سؤالا كيفيا لمعرفة حقيقة المسألة الشرعية أو العقائدية.

ونجد هذا النوع من الخطاب يتشكل تشكلا يشترك فيه مع باقي الأحاديث بحيث ينقسم قسمين: السند والمتن والسند يتضمن في الغالب الطرف الأول السائل؛ أي أن الراوي هنا ليس سلبيا من حيث خطاب عملية النظام التواصلي؛ ومن ثم ينحرف إلى أسلوب يساير ويتسق مع هذا النظام، وبمعنى آخر يتجه الموقف الإبلاغي إلى مسرحه خطابه، السائل والمجيب كلاهما مرسل ومستقبل في آن واحد أحدهما مرسل لسؤال ومستقبل لجواب والثاني مستقبل لسؤال ومرسل لجواب، كما يبدو في هذه النماذج من الأحاديث:

النموذج الأول: عن أبي بردة عن أبي موسى رضي الله عنه قال: "قالوا: يا رسول الله أي الإسلام أفضل؟ قال: من سلم المسلمين من لسان ويده "

[1] - الشريف الرضي، المجازات النبوية، تحقيق مروان عطية ومحمد رضوان الداية،منشورات المستشارية الثقافية السورية 1987ص 175

النموذج الثاني: عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنهما "أن رجلا سأل النبي صلى الله عليه وسلم: أي الإسلام خير؟قال: تطعم الطعام وتقرأ السلام على من عرفت ومن لم تعرف"

سؤال واحد (نص في جملة واحدة) وجواب (نص واحد مركب من ثلاث جمل بروابط لغوية حرف العطف، و"قالوا" يعني سؤال جماعة ومنهم أبي موسى الأشعري الراوي والراضي بالسؤال هو في حكم السائل؟

والثاني السائل رجل نكرة، ونلاحظ بأن كل نص هو جملة في آن واحد وفي هذه الحالة يتقاطع نحو النصوص مع نحو الجمل فالسؤال نص وجملة فهو يتميز بالإيجاز والتركيز يوافق نفسية صاحبه المتلهفة لمعرفة الجواب.

واستيعاب السؤال من المسؤول يظهر في الإجابة الفورية عليه في دقة ووضوح وإلمام بمقاصد السائل هو السبيل للنجاح في الجواب بأسلوب الإقناع وتنتهي الأجوبة بانتهاء الأسئلة في مقام واحد ، وأما من حيث التركيب فإن السؤال والجواب على الرغم من كونهما قد تما في موقف مباشر ، فإن تركيبهما النحوي والصوتي تضمنا قصرا لم يخل من الإجادة الفنية والإيجاز في المستوى التركيبي والصوتي كما هو واضح في حذف المضاف إليه، والتقدير أي من الإسلام أفضل؟ وأي من الإسلام خير؟

وعلى المستوى الصوتي فإن خطاب الإجابة قد حقق نسقا إيقاعيا جماليا توازنيا تجانسيا حين استخدامه عن طبع لما يعرف عند البلاغيين بجناس الاشتقاق في سلم المسلمون وتطعم الطعام وهو اشتراك التركيب في تجانس الحروف الأصلية في أكثر من كلمة تجانسا صوتيا.

والنوع الثاني من الحوار هو الذي لا يأخذ شكل سردي من راو بحيث يأخذ الكلام فيسرد موقف معينا قد يتضمن التماسا يتجاوز ما قرره الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم يسرد موقفا من الرسول صلى الله عليه وسلم إزاء صحابته، وهذا ما نلاحظه في حديث عائشة " كَانَ رَسُولُ اللهِ - صلى الله عليه وسلم - إِذَا أَمَرَهُمْ أَمَرَهُمْ مِنَ الأَعْمَالِ بِمَا يُطِيقُونَ، قَالُوا: إِنَّا لَسْنَا كَهَيْئَتِكَ يَا رَسُولَ اللهِ؟ إِنَّ اللهَ قَدْ غَفَرَ لَكَ ما تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ ومَا تَأَخَّرَ، فَيغْضِبَ حَتَّى يُعْرَفَ الْغَضَبُ فِي وَجْهِهِ، ثُمَّ يَقُولُ: " إِنَّ أَتْقَاكُمْ وَأَعْلَمَكُمْ بِاللهِ أَنَا ".

ويتم المسار المشهدي السردي الحواري بهذا الشكل من عائشة رضي الله عنها وهي الراوية من منظور السرديات، وتسرد بعضا مما يتصف به منهج دعوة رسول الله

لصحابته، ثم تروي مشهدا حواريا بين رسول الله وبعض صحابته، ثم تصف رد فعله وهو يدخل في السياق التداولي، وينتهي بجواب الرسول صلى الله عليه وسلم.

نوع آخر من المشاهد الحوارية: ويظهر فيه الحوار من طرف واحد وهو حكاية عن الله تبارك وتعالى: وإن كانت معاني كل الخطاب هي وحي من العلي القدير والرسول ينقله في سياقه الخاص بالأحاديث القدسية وبقوالب وأسلوب متميز. كما في الحديث القدسي عن الرزق عن النبي صلى الله عليه وسلم: عن أبي هريرة -رضي الله عنه- قال: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: " قالَ اللَّهُ عزَّوجلَّ: يا ابنَ آدمَ تفرَّغ لعبادَتي أملأُ صدرَكَ غنًى، وأسُدَّ فقرَكَ، وإلَّا تفعلْ ملأتُ صدرَكَ شُغلًا ولَم أسُدَّ فقرَكَ"[1]

وقد يكون النص عبارة عن حديث ثم سؤال واحد بصفة المفرد أو الجمع ثم الجواب عن السؤال يتبعه جواب آخر لتفسير نص سابق حيث يتضمن خطابان أساسيان السند ومتن الرؤيا ينتهي بجوار أربعة نصوص صغرى (Micro-Texte)، نصان مفتاحان للحوار بفعل القول في بعده التداولي ينتهي بفعل قالوا بالجمع دون تحديد الفاعلين وقال بالمفردمحدد بالرسول والحوار يتضمن سؤال وجواب حول محتوى النص السابق نص سند + نص متن +سؤال+جواب، وهذا ما يمثله هذا الحديث الذي رواه أبي سعيد الخدري بقوله: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " - حَدَّثَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عُبَيْدِ اللَّهِ، قَالَ: حَدَّثَنَا إِبْرَاهِيمُ بْنُ سَعْدٍ، عَنْ صَالِحٍ، عَنِ ابْنِ شِهَابٍ، عَنْ أَبِي أُمَامَةَ بْنِ سَهْلِ بْنِ حُنَيْفٍ، أَنَّهُ سَمِعَ أَبَا سَعِيدٍ الخُدْرِيَّ، يَقُولُ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «بَيْنَا أَنَا نَائِمٌ، رَأَيْتُ النَّاسَ يُعْرَضُونَ عَلَيَّ وَعَلَيْهِمْ قُمُصٌ، مِنْهَا مَا يَبْلُغُ الثُّدِيَّ، وَمِنْهَا مَا دُونَ ذَلِكَ، وَعُرِضَ - عَلَيَّ عُمَرُ بْنُ الخَطَّابِ وَعَلَيْهِ قَمِيصٌ يَجُرُّهُ». قَالُوا: فَمَا أَوَّلْتَ ذَلِكَ يَا رَسُولَ اللَّهِ؟ قَالَ: «الدِّينَ»[2]

وحوار آخر تعليمي يتضمن أكثر من سؤال بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين الصحابة بتدرج وبمعنى آخر فهو يتضمن ثلاثة أسئلة وثلاثة أجوبة والأسئلة مختصرة ومركزة ومباشرة، وهذا ما نلاحظه في الحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه: "أن رسول الله سئل: أي العمل أفضل؟ الإيمان بالله ورسوله، قيل: ثم ماذا؟ قال: الجهاد في سبيل الله، قيل: ثم ماذا؟ قال: حج مبرور"

---

[1] - سنن الترميذي، دار الكتاب للطباعة، بيروت ط1 ص145

[2] - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ص 321/3

وفي حديث عبد الله بن مسعود رضي الله عنه أنه قال: «سألت النبي صلى الله عليه وسلم: أي العمل أحب إلى الله؟ قال: " الصلاة على وقتها" قال: ثم أيّ؟ قال: "بر الوالدين"، قال: ثم أيّ؟ قال: "الجهاد في سبيل الله»، وفي حديث أبي ذر رضي الله عنه قال «قلت: يا رسول الله! أيّ الأعمال أفضل؟ قال: "الإيمان بالله والجهاد في سبيله " قال قلت: أي الرقاب أفضل؟ قال: "أنفسها عند أهلها وأكثرها ثمنا.."

وهذا الخطاب النبوي يقدم منهجا للدعوة، وما يجب عليه من تقدير الداعي لأحوال المدعوين، ومن ثم يخاطبهم على قدر علمهم وحاجتهم؛ لأن المصالح تختلف باختلاف الأشخاص، والأحوال.

وفي حديث أبي ذر رضي الله عنه قال: "سألت النبي صلى الله عليه وسلم: أي العمل أفضل؟ قال: الإيمان بالله وجهاد في سبيله، قلت: فأي الرقاب أفضل؟ قال: قال: "أنفسها عند أهلها وأكثرها ثمنا»... " أغلاها ثمنا ، قلت: فإن لم أفعل؟ قال: أن تعين صانعا، أو تصنع لأخرق" قال: قلت يارسول الله،أريت إن ضعفت عن بعض العمل، قال تكف شرك عن الناس فإنها صدقة منك على نفسك"

"يقول ابن الحجر العسقلاني: "إن الإجابة اختلفت باختلاف أحوال السائلين وفي الحديث حسن المراجعة في السؤال، وصبر المفتي والمعلم على التلميذ ورفقه به"

ويمكن إضافة بعض النماذج من الخطاب النبوي يحقق التعالق والتكامل بين البعد البلاغي والدلالي والتداولي في نماذج من شروح الحديث النبوي:

1 . النموذج الأول:

الْمُؤْمِنُ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالْأُتْرُجَّةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَرِيحُهَا طَيِّبٌ وَالْمُؤْمِنُ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ وَيَعْمَلُ بِهِ كَالتَّمْرَةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَلَا رِيحَ لَهَا وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَالرَّيْحَانَةِ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَالْحَنْظَلَةِ طَعْمُهَا مُرٌّ أَوْ خَبِيثٌ وَرِيحُهَا مُرٌّ[1]

قَالَ النَّبِيّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَالْأُتْرُجَّةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَرِيحُهَا طَيِّبٌ وَمَثَلُ الَّذِي لَا يَقْرَأُ كَالتَّمْرَةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَلَا رِيحَ لَهَا وَمَثَلُ الْفَاجِرِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الرَّيْحَانَةِ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ وَمَثَلُ الْفَاجِرِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْحَنْظَلَةِ طَعْمُهَا مُرٌّ وَلَا رِيحَ لَهَا.[2]

[1] - إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج10،ص 123

[2] - المصدر نفسه ، ج15،ص 518

مَثَلُ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَالْأُتْرُجَّةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَرِيحُهَا طَيِّبٌ وَالَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَالتَّمْرَةِ طَعْمُهَا طَيِّبٌ وَلَا رِيحَ لَهَا وَمَثَلُ الْفَاجِرِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الرَّيْحَانَةِ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ وَمَثَلُ الْفَاجِرِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْحَنْظَلَةِ طَعْمُهَا مُرٌّ وَلَا رِيحَ لَهَا [1]

قوله : (مثل الذي يقرأ القرآن كالأترجة) قوله : (طعمها طيب وريحها طيب)

الأبعاد التعالقية الدلالية والتداولية والبلاغية للنموذج الأول:

الوجه الأول:

قيل خص صفة الإيمان بالطعم وصفة التلاوة بالريح لأن الإيمان ألزم للمؤمن من القرآن إذ يمكن حصول الإيمان دون القراءة، وكذلك الطعم ألزم للجوهر من الريح، فقد يذهب ريح الجوهر، ويبقى طعمه. [2]

وصاحب هذا الوجه يركز على كشف الأبعاد الدلالية والتداولية والبلاغية من خلال التحليل بالمقومات الذي ينظر إلى أن أي لفظ هو بؤرة دلالية تضم مجموعة من المعاني الصغرى، أو المعانم كما يطلق عليها السيميائيون، والمعنى التعالقي التكاملي يتم عن طريق التفاعل بين ألفاظ الخطاب كلها.

الوجه الثاني:

قيل : الحكمة في تخصيص الأترجة بالتمثيل دون غيرها من الفاكهة التي تجمع طيب الطعم والريح كالتفاحة لأنه يتداوى بقشرها وهو مفرح بالخاصية، ويستخرج من حبها دهن له منافع. [3]

البعد التداولي المتعالق المتكامل مع البعد البلاغي يبدو في وجود هذه الوشائج بين جمالية التمثيل البحتة والقياس للكشف عن منافع الصورة الحسية الموضوعية.

الوجه الثالث:

قيل إن الجن لا تقرب البيت الذي فيه الأترج فناسب أن يمثل به القرآن الذي لا تقربه الشياطين، وغلاف حبه أبيض، فيناسب قلب المؤمن، وفيها أيضا من المزايا

---

[1]- المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[2]- المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[3]- المصدر نفسه ، ج10،ص 81

كبر جرمها وحسن منظرها وتفريح لونها ولين ملمسها، وفي أكلها مع الالتذاذ طيب نكهة ودباغ معدة وجودة هضم، ولها منافع أخرى مذكورة في المفردات. 1

وتبدو جمالية هذه الصورة في تكاملها الروحي والوجداني والحسي والنفعي الواقعي.

الوجه الرابع:

ووقع في رواية شعبة عن قتادة "المؤمن الذي يقرأ القرآن ويعمل به"... وأن التمثيل وقع بالذي يقرأ القرآن، ولا يخالف ما اشتمل عليه من أمر ونهي لا مطلق التلاوة، فإن قيل لو كان كذلك لكثر التقسيم كأن يقال الذي يقرأ ويعمل وعكسه والذي يعمل ولا يقرأ وعكسه، والأقسام الأربعة ممكنة في غير المنافق، وأما المنافق فليس له إلا قسمان فقط لأنه لا اعتبار بعمله إذا كان نفاقه نفاق كفر، وكأن الجواب عن ذلك أن الذي حذف من التمثيل قسمان. الذي يقرأ ولا يعمل الذي لا يعمل ولا يقرأ، وهما شبيهان بحال المنافق فيمكن تشبيه الأول بالريحانة والثاني بالحنظلة فاكتفى بذكر المنافق، والقسمان الآخران قد ذكرا. قوله: (ولا ريح فيها) في رواية شعبة "لها" . قوله : (ومثل الفاجر الذي يقرأ) في رواية شعبة "ومثل المنافق " في الموضعين. قوله: (ولا ريح لها) [2]

البعد التداولي الدلالي البلاغي يبدو في توسيع دلالة التشبيه، وفي فهمه للسياقات الدالة غير الملفوظة، أو المعنى القضوي كما يطلق عليه التداوليون، كما يتضح في الألفاظ التي تجمع بين وظيفتين الإخبار والإنجاز (يقرأ ويعمل به).

الوجه الخامس:

في رواية شعبة " وريحها مر " واستشكلت هذه الرواية من جهة أن المرارة من أوصاف الطعوم فكيف يوصف بها الريح؟ وأجيب بأن ريحها لما كان كريها استعير له وصف المرارة . [3]

الصورة الموسعة الممتدة مركبة من تشبيه واستعارة، وتجمع بين حاسة اللمس، وحاسة المذاق، وهذا ما يطلق عليه تراسل الحواس كما هو عند الرمزيين وغيرهم.

الوجه السادس:

---

[1] - المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[2] - المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[3] - المصدر نفسه ، ج10،ص 81

أطلق الزركشي هنا أن هذه الرواية وهم وأن الصواب ما في رواية هذا الباب "ولا ريح لها" ثم قال في كتاب الأطعمة لما جاء فيه "ولا ريح لها" هذا أصوب من رواية الترمذي "طعمها مر وريحها مر"[1].

الوظيفة الدلالية التداولية البلاغية في هذا الوجه تحقق من خلال التنازع بين التراكيب والمعاني، وتغليب تركيب على تركيب بالنظر إلى المعنى الأقرب إلى الواقع المنسوخ والطبيعي المكشوف.

الوجه السابع:

في الحديث فضيلة حاملي القرآن، وضرب المثل لتقريب الفهم , وأن المقصود من تلاوة القرآن العمل بما دل عليه.[2]

هذا الوجه يضم ثلاث جمل لثلاث حقائق الأولى دلالية، والثانية بلاغية التمثيل بالصور لتقريب المضمون، والثالثة تداولية بوظيفته الإنجازية وبتحويله مقتضى الخطاب إلى فعل.

الوجه العاشر:

قيل إن التلاوة متفاوتة بتفاوت التالي فيدل على أنها من عمله.[3]

الدلالة متدرجة في سموها وهبوطها بحسب البعد التداولي للقراءة لتحوله من فعل القراءة إلى فعل الإكثار من الطاعات وتجنب المنهيات.

الوجه الحادي عشر:

قال ابن بطال: معنى هذا الباب أن قراءة الفاجر والمنافق لا ترتفع إلى الله ولا تزكو عنده وإنما يزكو عنده ما أريد به وجهه وكان عن نية التقرب إليه، وشبهه بالريحانة حين لم ينتفع ببركة القرآن ولم يفز بحلاوة أجره فلم يجاوز الطيب موضع الصوت وهو الحلق ولا اتصل بالقلب وهؤلاء هم الذين يمرقون من الدين.[4]

تجاوز المنطوق في الدلالة إلى المفهوم القصدي القضوي التداولي لأن فعل النفاق والفجور يستلزم عدم الرفع وعدم الرفع يستلزم عدم الانتفاع.

---

[1]- المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[2]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج10،ص 82-83

[3]- المصدر نفسه ، ج10،ص 81

[4]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج15،ص 518

2 . النموذج الثاني:

قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِئْسَ مَا لِأَحَدِهِمْ أَنْ يَقُولَ نَسِيتُ آيَةَ كَيْتَ وَكَيْتَ بَلْ نُسِّيَ وَاسْتَذْكِرُوا الْقُرْآنَ فَإِنَّهُ أَشَدُّ تَفَصِّيًا مِنْ صُدُورِ الرِّجَالِ مِنْ النَّعَمِ [1]

قال النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تَعَاهَدُوا الْقُرْآنَ فَوَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَهُوَ أَشَدُّ تَفَصِّيًا مِنْ الْإِبِلِ فِي عُقُلِهَا [2]

قَالَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِنَّمَا مَثَلُ صَاحِبِ الْقُرْآنِ كَمَثَلِ صَاحِبِ الْإِبِلِ الْمُعَقَّلَةِ إِنْ عَاهَدَ عَلَيْهَا أَمْسَكَهَا وَإِنْ أَطْلَقَهَا ذَهَبَتْ [3]

الوجه الأول:

(مثل صاحب الإبل المعقلة) أي الإبل المعقلة. والمعقلة أي المشدودة بالعقال وهو الحبل الذي يشد درس القرآن واستمرار تلاوته بربط البعير الذي يخشى منه الشراد . [4]

صاحب هذا الوجه يجمع بين البعد الدلالي المعجمي والبلاغي التصويري البحت.

الوجه الثاني:

خص الإبل بالذكر لأنها أشد الحيوان الإنسية نفورا، وفي تحصيلها بعد والحاصل تشبيه من يتفلت منه القرآن بالناقة التي تفلتت من عقالها وبقيت متعلقة به. [5]

وصاحب هذا الفهم يحاول تقريب البعد الدلالي والبلاغي من خلال الجمع في التصوير المعنوي بعدم المداومة على تعهد القرآن والحسي بشرود الإبل، وإذا كان التعهد موجودا فالحفظ موجودا، كما أن البعير ما دام مشدودا بالعقال فهو محفوظ، وركز على حسن اختيار المشبه به، وهذا يصب في فهم التركيبة الدلالية لأسلوب الصور بأنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع كما يذهب إلى ذلك جاكبسون.

---

[1]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

[2]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

[3]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

[4]- المصدر السابق ، ج10،ص 102

[5]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

الوجه الثالث:

كما قالوا: إن التشبيه وقع بين ثلاثة بثلاثة فحامل القرآن شبه بصاحب الناقة والقرآن بالناقة والحفظ بالربط.[1]

ونلاحظ في هذا الوجه توسعا في فهم الأبعاد التداولية والدلالية والبلاغية من خلال البنية الكلية للأطراف المشكلة للصورة السردية المتضمنة للأحداث(المتعهد- الشارد)، والشخصيات(القارئي- الإبل)، والزمن المشروط (عَاهَدَ ،أَمْسَكَ، أَطْلَقَ ، ذَهَبَ) .

الوجه الرابع:

قال الطيبي ليس بين القرآن والناقة مناسبة لأنه قديم وهي حادثه لكن وقع التشبيه في المعنى وفي هذه الأحاديث الحض على محافظة القرآن بدوام دراسته وتكرار تلاوته وضرب الأمثال لإيضاح المقاصد.[2]

المقصدية واحدة من خلال آليات الفهم التداولي للخطاب، وهذا واضح في آخر كلام صاحب هذا الفهم، كما أنه يكشف عن نمط الانزياح في هذه الصورة، فيرى بأنها من نوع المتباعدات بين المشبه والمشبه به زمانيا، وهي الأبلغ والأبعد دلالة وإيحاء، والأجمل.

الوجه الخامس:

القسم ثم الخبر المقطوع بصدقه مبالغة في تثبيته في صدور سامعيه[3]

صاحب هذا المختصر يركز على وظيفة الصورة في بعدها التداولي (التثبيت) والدلالي (الصدق) والبلاغي (المبالغة)

3 . النموذج الثالث:

قال صلى الله عليه وسلم الطَّاعِمُ الشَّاكِرُ مِثْلُ الصَّائِمِ الصَّابِرِ فِيهِ[4]

الوجه الأول :

قال بن بطال: هذا من تفضل الله على عباده أن جعل للطاعم إذا شكر ربه على ما أنعم به عليه ثواب الصائم الصابر.[5]

---

[1]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

[2]- المصدر نفسه ، ج10،ص 102

[3]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج10،ص 98

[4]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ، ج10،ص 730

[5]- المصدر نفسه ، ج9،ص 491

الوجه الثاني :

قال الكرماني التشبيه هنا في أصل الثواب لا في الكمية ولا الكيفية والتشبيه لا يستلزم المماثلة من جميع الأوجه. [1]

الوجه الثالث:

قال الطيبي ربما توهم متوهم أن ثواب الشكر يقصر عن ثواب الصبر فأزيل توهمه أو وجه الشبه اشتراكهما في حبس النفس، فالصابر يحبس نفسه على طاعة المنعم والشاكر يحبس نفسه على محبته ... [2]

الوجه الرابع :

مساق الحديث يقتضي تفضيل الفقير الصابر لأن الأصل أن المشبه به أعلى درجة من المشبه والتحقيق أن لا يجاب في ذلك بجواب كلي بل يختلف الحال باختلاف الأشخاص والأحوال[3]، ومراعاة سياق الخطاب من صميم البعد الدلالي التداولي.

4. النموذج الرابع:

قال صلى الله عليه وسلم: " قُولُوا اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ كَمَا صَلَّيْتَ عَلَى آلِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ اللَّهُمَّ بَارِكْ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ كَمَا بَارَكْتَ عَلَى آلِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ "[4]

النظام التركيبي الدلالي التداولي البلاغي لتشبيهين أو ثلاثة تشبيهات في هذه الروايات جاءت في شكل تركيبي منفصل لكل تشبيه يحكمها نظام التتالي الجواري المتكافئ في أسلوب دعائي إنشائي ودلالي وتداولي وبلاغي تركيبي:

الوجه الأول:

تعني "كما صليت على آل إبراهيم أي تقدمت منك الصلاة على إبراهيم وعلى آل إبراهيم فنسأل منك الصلاة على محمد وعلى آل محمد بطريق الأولى " وعلاقة دلالة أطراف هذا التشبيه الناتجة والمشكلة لدلالة الصورة الكلية لأن الذي يثبت للفاضل يثبت للأفضل بطريق الأولى وبهذا يحصل الانفصال عن الإيراد المشهور من أن شرط التشبيه أن يكون المشبه به أقوى، ومحصل الجواب أن التشبيه ليس من باب

---

[1]- المصدر نفسه ، ج9،ص 492

[2]- المصدر نفسه ، ج9،ص 492

[3]- المصدر نفسه ، ج10،ص 731

[4]- المصدر نفسه ، ج9،ص 491

إلحاق الكامل بالأكمل بل من باب التهييج ونحوه أو من بيان حال ما لا يعرف بما يعرف لأنه فيما يستقبل والذي يحصل لمحمد صلى الله عليه وسلم من ذلك أقوى وأكمل.[1]

الوجه الثاني:

أجابوا بجواب آخر على تقدير أنه من باب الإلحاق فينبغي الجواب أن التشبيه وقع للمجموع بالمجموع لأن مجموع آل إبراهيم أفضل من مجموع آل محمد لأن في آل إبراهيم الأنبياء بخلاف آل محمد، ويعكر على هذا الجواب التفصيل الواقع في غالب طرق الحديث.[2]

الوجه الثالث:

قيل في الجواب أيضا إن ذلك كان قبل أن يعلم الله تعالى نبيه صلى الله عليه وسلم أنه أفضل من إبراهيم وغيره من الأنبياء... "[3]

5 . النموذج الخامس:

سَأَلَ أُنَاسٌ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنْ الْكُهَّانِ فَقَالَ إِنَّهُمْ لَيْسُوا بِشَيْءٍ فَقَالُوا يَا رَسُولَ اللَّهِ فَإِنَّهُمْ يُحَدِّثُونَ بِالشَّيْءِ يَكُونُ حَقًّا قَالَ فَقَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تِلْكَ الْكَلِمَةُ مِنْ الْحَقِّ يَخْطَفُهَا الْجِنِّيُّ فَيُقَرْقِرُهَا فِي أُذُنِ وَلِيِّهِ كَقَرْقَرَةِ الدَّجَاجَةِ فَيَخْلِطُونَ فِيهِ أَكْثَرَ مِنْ مِائَةِ كَذْبَةٍ[4]

الوجه الأول :

قوله (كقرقرة الدجاجة) تشبيه حسي سمعي بحسي سمعي.[5]

الوجه الثاني:

قوله فيقرها أي يصبها تقول قررت على رأسه دلوا إذا صببته فكأنه صب في إذنه ذلك الكلام.[6]

الوجه الثالث:

قال القرطبي يصح أن يقال المعنى ألقاها في أذنه بصوت يقال قر الطائر كما أن الأشبه بمساق الحديث أن الجني يلقي الكلمة إلى وليه بصوت خفي متراجع له زمزمة

---

[1]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج9،ص 491

[2]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج9،ص 491

[3]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج9،ص 491

[4]- المصدر نفسه ، ج11،ص 382

[5]- المصدر نفسه ، ج11،ص 382

[6]- المصدر نفسه ، ج11،ص 382

ويرجعه له فلذلك يقع كلام الكهان غالبا على هذا النمط وقد تقدم شيء من ذلك في أواخر الجنائز . [1]

الوجه الرابع :

قيل وقع في رواية يونس المذكورة فيقرقرها أي يرددها يقال قرقرت الدجاجة تقرقر قرقرة إذا رددت صوتها. [2]

الوجه الخامس:

قال الخطابي ويقال أيضا قرت الدجاجة تقر قرا وقريرا وإذا رجعت في صوتها قيل قرقرت قرقرت وقرقريرة قال والمعنى أن الجني إذا ألقى الكلمة لوليه تسامع بها الشياطين فتناقلوها كما إذا صوتت الدجاجة فسمعها الدجاج فجاوبتها بالإجماع[3]

الوجه السادس:

لخصه الكرماني فقال لمشابهة الكاهن بالمنافق من جهة أنه لا ينتفع بالكلمة الصادقة لغلبة الكذب عليه ولفساد حاله، كما أن المنافق لا ينتفع بقراءته لفساد عقيدته، والذي يظهر لي من مراد البخاري أن تلفظ المنافق بالقرآن كما يتلفظ به المؤمن فتختلف تلاوتهما والمتلو واحد، فلو كان المتلو عين التلاوة لم يقع فيه تخالف وكذلك الكاهن في تلفظه بالكلمة من الوحي التي يخبره بها الجني مما يختطفه من الملك تلفظه بها، وتلفظ الجني مغاير لتلفظ الملك فتفاوتا.[4]

6. النموذج السادس:

قَالَ النَّبِيّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "يَخْرُجُ نَاسٌ مِنْ قِبَلِ الْمَشْرِقِ وَيَقْرَءُونَ الْقُرْآنَ لَا يُجَاوِزُ تَرَاقِيَهُمْ يَمْرُقُونَ مِنْ الدِّينِ كَمَا يَمْرُقُ السَّهْمُ مِنْ الرَّمِيَّةِ ثُمَّ لَا يَعُودُونَ فِيهِ حَتَّى يَعُودَ السَّهْمُ إِلَى فُوقِهِ قِيلَ مَا سِيمَاهُمْ قَالَ سِيمَاهُمْ التَّحْلِيقُ أَوْ قَالَ التَّسْبِيدُ" [5]

الوجه الأول:

قوله (يخرج ناس من قبل المشرق) أنهم الخوارج وبيان مبدأ أمرهم وما ورد فيهم، وكان ابتداء خروجهم في العراق وهي من جهة المشرق بالنسبة إلى مكة المشرفة.[6]

الوجه الثاني:

---

[1]- المصدر نفسه ، ج11،ص 382

[2]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج11،ص 382

[3]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج11،ص 382

[4]- المصدر السابق ، ج11،ص 382

[5]- المصدر نفسه ، ج15،ص 519

[6]- المصدر نفسه ، ج15،ص 519

قال الكرماني: فيه إشكال وهو أنه يلزم من وجود العلامة وجود ذي العلامة فيستلزم أن كل من كان محلوق الرأس فهو من الخوارج والأمر بخلاف ذلك اتفاقا، ثم أجاب بأن السلف كانوا لا يحلقون رءوسهم إلا للنسك أو في الحاجة، والخوارج اتخذوه ديدنا فصار شعارا لهم وعرفوا به.[1]

الوجه الثالث:

السياق الثقافي التاريخي وهو بعد تداولي وهو الملهم لإدراك المعنى النهائي للخطاب النبوي، وهذا ما وقع لابن بطال حيث قال: "يمكن أن يكون هذا الحديث في قوم عرفهم النبي صلى الله عليه وسلم بالوحي أنهم خرجوا ببدعتهم عن الإسلام إلى الكفر وهم الذين قتلهم علي بالنهروان حين قالوا إنك ربنا فاغتاظ عليهم وأمر بهم فحرقوا بالنار فزادهم ذلك فتنة وقالوا الآن تيقنا أنك ربنا إذ لا يعذب بالنار إلا الله "[2]

الوجه الرابع:

قيل هذه القصة لعلي في الفتن وليست للخوارج وإنما هي للزنادقة.. وفي شرح الوجيز للرافعي عند ذكر الخوارج قال هم فرقة من المبتدعة خرجوا على علي حيث اعتقدوا أنه يعرف قتلة عثمان ويقدر عليهم ولا يقتص منهم لرضاه بقتله ومواطأته إياهم، ويعتقدون أن من أتى كبيرة فقد كفر واستحق الخلود في النار ويطعنون لذلك في الأئمة.[3]

الوجه الخامس:

قيل ليس الوصف الأول في كلامه وصفا للخوارج المبتدعة وإنما هو وصف للنواصب أتباع معاوية بصفين، وأما الخوارج فمن معتقدهم تكفير عثمان وأنه قتل بحق، ولم يزالوا مع علي حتى وقع التحكيم بصفين فأنكروا التحكيم وخرجوا على علي وكفروه، وقد تقدم القول فيهم مبسوطا في " كتاب الفتن".[4]

7 . النموذج السابع:

قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِنَّ لِهَذِهِ الْإِبِلِ أَوَابِدَ كَأَوَابِدِ الْوَحْشِ فَإِذَا غَلَبَكُمْ مِنْهَا شَيْءٌ فَافْعَلُوا بِهِ هَكَذَا.[5]

---

[1]- المصدر السابق ، ج15،ص 519

[2]- المصدر نفسه ، ج15،ص 520

[3]- المصدر نفسه ، ج15،ص 520

[4]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج15،ص 520

[5]- المصدر نفسه ، ج11،ص 68

الوجه الأول:

قوله باب ما ند أي نفر من البهائم أي الإنسية فهو بمنزلة الوحش أي في جواز عقره على أي صفة اتفقت وهو مستفاد من قوله في الخبر فإذا غلبكم منها شيء فافعلوا به هكذا. [1]

الوجه الثاني:

وأما قوله أن لهذه الإبل أوابد كأوابد الوحش فالظاهر أن تقديم ذكر هذا التشبيه كالتمهيد لكونها تشارك المتوحش في الحكم. [2]

الوجه الثالث:

قال بن المنير بل المراد أنها تنفر كما ينفر الوحش لا أنها تعطى حكمها كذا قال وأخر الحديث يرد عليه[3]

8 . النموذج الثامن:

قول النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "الْحُمَّى مِنْ فَيْحِ جَهَنَّمَ فَابْرُدُوهَا بِالْمَاءِ"[4]**، وقوله: "الْحُمَّى مِنْ فَوْحِ جَهَنَّمَ فَابْرُدُوهَا بِالْمَاءِ"** [5]

الوجه الأول:

قيل المراد سطوع حرها.. واختلف في نسبتها إلى جهنم فقيل حقيقة واللهب الحاصل في جسم المحموم قطعة من جهنم وقدر الله ظهورها بأسباب تقتضيها ليعتبر العباد بذلك كما أن أنواع الفرح واللذة من نعيم الجنة أظهرها في هذه الدار عبرة ودلالة. [6]

هذه من الصور في أحاسيسها وتركيبتها الوجدانية التي تجمع بين عالمين: عالم المشاهد للإمتاع، وعالم الغائب لتقديم الدليل المجرب الملموس للإقناع.

الوجه الثاني:

قال الطبراني: "الخبر ورد مورد التشبيه والمعنى أن حر الحمى شبيه بحر جهنم تنبيها للنفوس على شدة حر النار وأن هذه الحرارة الشديدة شبيهة بفيحها."[7]**،**

---

[1] - المصدر نفسه، ج11،ص 68

[2] - المصدر نفسه، ج11،ص 68

[3] - المصدر نفسه، ج11،ص 68

[4] - المصدر نفسه ، ج11،ص 170

[5] - المصدر نفسه ، ج11،ص 170

[6] - إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج11،ص 327

[7] - إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج11،ص 327

وقد جمع في تصويره بين العالمين: المشاهد والغائب، وهذا مما يزيد في قوتها الإقناعية.

9 . النموذج التاسع:

قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تَرَى الْمُؤْمِنِينَ فِي تَرَاحُمِهِمْ وَتَوَادِّهِمْ وَتَعَاطُفِهِمْ كَمَثَلِ الْجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى عُضْوًا تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ جَسَدِهِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّى [1]

الوجه الأول:

قيل شبه المؤمنون كرجل .. وقوله كمثل الجسد أي بالنسبة إلى جميع أعضائه ووجه التشبيه فيه التوافق في التعب والراحة، وقوله تداعى أي دعا بعضه بعضا إلى المشاركة في الألم .. قوله بالسهر والحمى أما السهر فلأن الألم يمنع النوم وأما الحمى فلأن فقد النوم يثيرها. [2]

وهذه الصورة الموسعة الكلية لن تدرك دلالاتها الإيحائية إلا بالتفاعل الكامل بين جميع ألفاظ تركيبتها.

الوجه الثاني:

قال القاضي عياض: تشبيه المؤمنين بالجسد الواحد تمثيل صحيح وفيه تقريب للفهم وإظهار للمعاني في الصور المرئية وفيه تعظيم حقوق المسلمين والحض على تعاونهم وملاطفة بعضهم بعضا، وقال بن أبي جمرة شبه النبي صلى الله عليه وسلم الإيمان [3]

وهذا الوجه من الإدراك يمثل استيعابا لما يعرف بالصورة الوجدانية المتكاملة التي يشترك في مضمونها الإيحائي أكثر من انفعال وإحساس.

النموج العاشر:

قَالَ النَّبِيّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "الْمُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِ كَالْبُنْيَانِ يَشُدُّ بَعْضُهُ بَعْضًا ثُمَّ شَبَّكَ بَيْنَ أَصَابِعِهِ وَكَانَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ جَالِسًا إِذْ جَاءَ رَجُلٌ يَسْأَلُ أَوْ طَالِبُ حَاجَةٍ أَقْبَلَ عَلَيْنَا بِوَجْهِهِ فَقَالَ اشْفَعُوا فَلْتُؤْجَرُوا وَلْيَقْضِ اللَّهُ عَلَى لِسَانِ نَبِيِّهِ مَا شَاءَ" [4]

الوجه الأول:

---

[1] - المصدر نفسه ، ج12،ص 50

[2] - المصدر نفسه ، ج12،ص 50

[3] - المصدر نفسه ، ج11،ص 584

[4] - إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ج12، ص 64

قوله المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا اللام فيه للجنس والمراد بعض المؤمنين للبعض وقوله يشد بعضه بعضا بيان لوجه التشبيه.[1]

وهذه الصورة تجمع بين إيقونة التصوير اللساني، وغير اللساني، وتحقق بعدا سياقيا تداوليا للتأكيد على توصيل المحتوى كاملا.

الوجه الثاني:

قال الكرماني نصب بعضا بنزع الخافض وقال غيره بل هو مفعول يشد قلت ولكل وجه.[2]

هذا الوجه يركز على صحة تركيب الصورة نحويا، وتبدأ البلاغة لتحقيق جمال التركيب حيث ينتهي النحو المحافظ على صحة التركيب.

الوجه الثالث:

قال بن بطال: قد ثبت حديث أبي هريرة والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه قوله ثم شبك بين أصابعه هو بيان لوجه التشبيه أيضا أي يشد بعضهم بعضا مثل هذا الشد، ويستفاد منه أن الذي يريد المبالغة في بيان أقواله يمثلها بحركاته ليكون أوقع في نفس السامع.[3] وكلامه الأخير يشير إلى البعد الدلالي والجمالي غير اللساني ضمن السياق التداولي الذي . في رأيه . يفيد الزيادة في مبالغة المشهد التصويري.

وخلاصة القول فإن النماذج القليلة التي قدمت تدل على الثراء الدلالي والتداولي والبلاغي في الخطاب النبوي الشريف، وشروحه.

---

[1]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ج12، ص 64

[2]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ج12، ص 64

[3]- إبن حجر العسقلاني ، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ج12، ص 64

الفصل الرابع

مكاشفة أعماق خطاب الغموض وبلاغته وآليات تأويله[1]

إن نظرية مكاشفة أعماق خطاب بلاغة الغموض، ومنهج آليات تفسيره وتأويله من أقدم النظريات والمناهج ظهورا في الآداب والفلسفات القديمة الهندية والصينية ودياناتها، وفي الأدب والفلسفة اليونانية والديانات الشرقية القديمة، وفي الآداب والديانات المسيحية واليهودية وبعض فرقها كالقبلانية(كبالا) والغنوصية وغيرها من فلسفات وتيارات فكرية ودينية غربية سادت في القرون الوسطى، وبخاصة فلسفة أفلوطين وما بعدها، وفي الأدب والفكر العربي عند بعض الفرق وبخاصة المعتزلة وبعض فرق الشيعة، وعند إخوان الصفا والمتصوفة المتفلسفين، كما توسع مجالها في الفكر العربي، فأصبحت خطابا شاملا، كما أعيد تأصيل نظرياتها ومناهجها في الآداب والفلسفات الأوروبية الحديثة وبخاصة عند الألمان أمثال هايدجر وهوسرل وجادامير وهامبراس، ثم عند بول ريكور، وأنبرتو إيكو، وتفكيكية جاك دريدا، والتنظير المختلف للسانيين والنحويين العقلانيين والتداوليين، والسيميائيين، والدلاليين، والبلاغيين الجدد وغيرهم.

وحاول كل من حسن حنفي ومحمد أركون وإدوارد سعيد ونصر أبو زيد والجابري وغيرهم إعادة تأصيلها في الفكر العربي الحديث، والسؤال الذي يطرح نفسه باستمرار، هل للتأويل حدا ينتهي إليه أم أنه مفتوح ما دام البحث عن المعنى النهائي لأي خطاب يبقى بعيد المنال، ومن ثم تصبح التأويلات من خلال القراءات لا نهاية لها، واستيعاب مقاصد أشكال الخطابات وتفسيرها، والتحكم في علوم اللغة ومناهجها للكشف عن الأسرار لما وراء ظواهر تركيبها للوصول إلى أعماق معانيها البعيدة التي لا تعرف حدا تقف عنده، وكلما حاولنا حل إشكال تولدت عنه إشكاليات، وهذا طبعي مادام الإنسان لا يستطيع أن يفهم بصفة كاملة وموحدة ما ينتجه، وما يتلقاه من خطابات، وبخاصة إذا كانت تقدم فائضا من الدلالات الملتوية المفتوحة البعيدة عن الحدود المرسومة والمتعارف عليها في المرجعيات الواقعية والعرفية والمنطقية والعقلية والشرعية.

وقد تساءل الإنسان منذ القدم عن الأفق الذي تنتهي إليه البلاغة في كمال دلالتها وجمال أساليبها، وأعماقها الممتدة في غياهب النفوس والغيب بأسراره

---

[1]- نشر هذا المقال في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باتنة ع 8 جوان2012

الروحية، والثقافة بحفرياتها الأنثروبولوجية، وهذه من أكبر القضايا المعرفية ظلت تـؤرق الفلاسـفة والبلاغيـون، ومـا زالـت أيضـا تـؤرق التـأويليون والسـيميائيون والتـداوليون والـدلاليون في حيرتهم أمـام تحـولات تشـكل المعـاني غير الحرفيـة للخطابـات، والحـد الـذي تنتهي عنـده عمليـة تأويلها مـن خـلال مظاهرهـا الشـكلية الشـفافة، وأنسـاقها المتنوعـة ومقاصـدها اللانهائيـة عنـد التواصـل معهـا بلاغيـا وجماليا وتداوليا.

ونحاول التعرف على الوسائل التعبيرية لبلاغة الغموض وآليات منهجها في الفهم من خلال مستويات الخطاب من منظور قابليته للتأويل في فضاء الخطاب الواحد أو المتعدد، وإمكانية انفتاح تأويلاتها من مستوى أول وثان وثالث ..الخ .

وتتعقد، وتتعدد التأويلات عند الانتقال من مستوى أدنى للخطاب في سيميائيته وتداوليتـه (المقاربـة الواقعيـة السـطحية لحقـائق الخطابـات مـن منظـور المـذاهب الفكريـة والأدبيـة الواقعيـة) إلى مسـتويات أعلى في سـيميائيته وتداوليتـه (المقاربـة الماورائية للخطابات من منظور المذاهب الفكرية والأدبية المثالية) كما يرى الـدرس البلاغي في العصـور القديمـة والـدرس البلاغي الجديـد ببعديـه السـيميائي والتـداولي، والتقاء هذه النظرة مع منهج الفكر التأويلي التحليلي البلاغي في التراث العربي الذي كان يتراوح بين امتلاك الخطاب لآليات التركيب البلاغي الغـامض، والتفكيك الـدلالي التـأويلي، وبين العجـز عـن هـذا التركيـب والتفكيـك، وقبـول هـذا النـوع مـن الخطـاب المبني على قصـدية إشـاعة الالتبـاس لإخفـاء المعنى، واختبـار ذكـاء المتلقـي وفراسـته، وغمـوض التأويـل يمثـل ظـاهرة أخـرى مـن المعرفـة المغيبـة، والقصـد منهـا الاحتفـاظ بـبعض أسـرارها إلى الأبـد، أو الكشـف عـن كامـل أسـرارها أو بعضـها مـن المتلقـي المخصوص، وتنتهي مغامرة التأويل في مرحلة معية لتزيد من كبرياء الطرفين: المرسـل السـاحر، والمتلقي العبقري، وقـد تكـون علاقـة خاصـة تتم بين مرسـل لخطـاب ربـاني، ومتلق مختار لا يكون إلا من الأنبياء والرسل.

واتسـع وتعمـق نهج الفكـر البلاغي العربي التـأويلي التحليلي في مقاربته لكل هـذه الأشـكال مـن الخطابـات الغامضـة، فكـان بحـق لـيس في عمومـه كمـا درجـت بعـض الدراسـات البلاغيـة على توصـيفه بـالمنهج المعيـاري الجامـد العـاجز عـن مواجهـة كل الخطابات لافتقاره لآليات التأويل، بل كان أيضا يجمع بين المنهج التأويلي والـوظيفي والوصـفي، وتحركه آليات بلاغـة الغمـوض وفكـر الخطاب المعرفي المشـفر، وإن كان هـذا الأخير محصـورا في نطاق خطـابي محـدود، ويتميز عـن خطـاب اللاتواصـل النـاتج

عن عجز لاستعمال قواعد التركيب النحوي الصحيح، والمرجعيات الدلالية المقبولة وجماليات التفصيح البلاغي الغامض، أو ما يمكن أن يطلق عليه الخطاب العاجز في تواصله نتيجة خرقه لكل سنن المدلولية الحارسة على حيازته لقدر من الدلالة، وتجاوزه لكل الوظائف التواصلية اللسانية في جميع مستوياتها الأسلوبية تركيبا ودلالة وتداولا.

كما يجب الإشارة بأن ظهور خطاب المنحى البلاغي التأويلي في التراث العربي كان يتراوح بين امتلاك هذا الخطاب لآليات التفكيك الدلالي التأويلي، وبين العجز عن هذا التفكيك، وقبول هذا النوع من الخطاب المبني على بلاغة الغموض، والتي تمثل صنفا آخر من المعرفة تختص باحتفاظها ببعض أسرارها إلى الأبد، أو تكشف عن كامل أسرارها.

والبلاغة العربية اتسعت لكل هذه الأنواع، فكانت بحق بلاغة التواصل الواضح والتواصل الغامض، وإن كانت هذه الأخيرة محصورة في نطاق خطابي بلاغي محدود ومقبول معرفيا وبلاغيا، ومن هذه الأصناف الخطابية التي تناولها الفكر المعرفي والبلاغي التأويلي في التراث العربي خطاب الترميز.

غير أن الجري وراء التجزئة، وتجزئة المجزأ في قضايا تفكيك الخطابات وتحليلها وتأويلها وتصنيفها في عائلات وأنواع، والكشف عن طبيعتها اللغوية والسيميائية والبلاغية والدلالية والتداولية كان حاجزا أمام تقدم الدرس البلاغي ومناهج تأويله وتفكيكه لينعكس كل ذلك على عملية الإبداع وإنتاج خطابات جديدة باستمرار، ولنضرب لذلك مثلا بأحد البلاغيين المتأخرين الذي اعتمد على تقسيم من سبقه من البلاغيين لأطراف الدلالة، والتي اكتشف ما يمكن أن نسميه بالمربع الدلالي المتضمن لما يعرف بالمثلث الدلالي لريتشاردز وأوغدن بإضافة دلالة الكتابة إليها كطرف رابع حيث حدد بأن وجود الأشياء في العبارة هو الدال، ووجودها في الأذهان هو المدلول، ووجودها في الأعيان هو المرجع، والمثير للإعجاب تغليبه للمجازي على الحقيقي في هذا التخطيط الدلالي إذ أن الأطراف الثلاثة عدها مجازية، ولم يبق للحقيقة إلا الوجود العيني بقوله: "اعلم أن للأشياء وجودا في أربع مراتب في الكتابة والعبارة والأذهان والأعيان وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق لأن الخط دال على الألفاظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان، والوجود العيني هو

الوجود الحقيقي الأصيل، وفي الوجود الذهني خلاف في أنه حقيقي أو مجازي، وأما الأولان فمجازيان قطعا.. "[1]

إن هذا التصنيف النوعي للدلالات وطبيعتها في تجزئة المجزأ ما زال البلاغيون والدلاليون يطمحون إليه بقدر ما يستطيعون، لأنهم لا يرون في تجاوزهم للذين سبقوهم إلا بعملية إيغالهم في التجزئة وإضافة أنواع جديدة.

وقد جمع ابن رشيق كل هذه الأنواع من الأساليب البلاغية التي لا يدرك معناها إلا بقدر من التأويل، ووسع من مفهوم الإشارة بحسب منظوره، فأصبحت تشمل كل أنماط التعبير غير المباشر، وأدرج ضمنه تشبيه الإشارة والتفخيم والإيماء والتعريض والتلويح والكناية والتمثيل والرمز واللمحة واللغز واللحن، ويسمى المحاجاة لدلالة الحجا عليه والحذف والتورية والتتبيع[2]

ومقاربات التراث البلاغي العربي ضمن منهجه التأويلي من هذه الأنواع من الخطابات يتوزع على مجالات معرفية مختلفة منها ما يرجع إلى الفكر البلاغي والنقدي، ومنها ما يرجع إلى الفكر اللساني، ومنها ما برجع إلى التفسير وعلوم القرآن والحديث، ومنها ما يرجع إلى الفكر الكلامي والفلسفي والصوفي، وهذا لا يخص جامع الخطابات العربية بل هو عام في خطابات الفكر الإنساني.

وسنحاول إعادة فهم منهج هذا الفكر التحليلي البلاغي الغامض التأويلي العربي الذي يعد حقيقة من الجذور التأصيلية التاريخية لكل المناهج والنظريات الحديثة في تحليلها للوحدات الأسلوبية ومستويات تواصلها الجمالي بمختلف اتجاهاتها ومشاربها، وبخاصة عند التأويليين والسيميائيين والتداوليين، ودورهم في تقديم مناهج وأدوات إجرائية في إعادة تحليلهم لحقيقة مكونات التواصل الناجح والكامل ووظائفه المعرفية والفنية، كما قدموا طرقا وتصورات جديدة في تحليل الخطابات بجميع أشكالها وأنماطها وأنواعها لأغراض ومقتضيات شتى.

ولا شك في أن معركة المفاهيم للكشف عن الأنساق الخاصة بوسائل بناء هذا النوع الخطابي المصاحب بنوع خطابي بلاغي فكري تفسيري تأويلي يجعل من هذا الثنائي أنساقا خطابية مركبة تنطلق مما هو مستغلق دلاليا، وتنتهي عند مفتاح هذا الاستغلاق؛ وبمعنى آخر فلا يمكن إتمام نجاح التواصل إلا بالجمع بين خطابين

---

[1]- صديق حسن القنوجي، أبجد العلوم ج: 1، دار الكتب العلمية ن بيروت ن 19781 ص: 63

[2]-انظر، ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1،دار الجيل، بيروت، ط1972،1،ص 302.

متـوازين متلازمـين في وجودهمـا الـنص (texte)، ومـا فـوق الـنص (métatexte)، وهـذه الازدواجيـة في حضـور آليات الاسـتغلاق الـدلالي للخطاب وآليات تفكيكه والتي تمثل مظهرا من مظاهر الفراسـة العربيـة، وتحـدياتها لإمكانيات اللغـة غير المحدودة في حجب مضامينها وامتناعها عن كشفها لمحتواها إلا لنوع خاص من المتلقين، وهـذا مـا سـنركز عليـه في هـذه الدراسـة مـن خـلال اسـتقرائنا، وتحليلنـا لهـذا النـوع مـن الخطابات الفكرية والنقدية والبلاغيـة العربيـة القديمة المعتمدة في آليات تواصلها على نسق الخطاب المرمز الذي يعتمد في آليات تسنينه على بلاغة الغموض.

إن البحث في الحفريات المعرفية في التراث العربي للكشـف عـن تدرج سـلم أدوات التسنين وآليات التأويل في نظرية الخطاب العربي، وهي تتدرج من الأدنى إلى الأعلى بحيث تبدأ بخطاب التواصل المباشر الفصيح الصحيح، ثم خطاب التشبيه ، وأعلاه التشـبيه البليـغ، ثـم خطـاب الاسـتعارة وأعلاهـا خطـاب الاسـتعارة المكنيـة المرشـحة والتمثيلية، ثم خطاب المجاز العقلي والمرسل، ثم خطاب الكناية، ثم خطاب الرمز، ثم خطاب اللغز، ثم خطاب المعمى.

وآليات تفكيك التسنين سواء بالتفسير أم التأويل لها سلم أيضا تتدرج فيه ضمن علـوم لسـانية، وأنسـاق جماليـة، ورؤى معرفيـة، وعلـوم إنسـانية، ونمـاذج حضـارية وثقافية، ومنها:

1 ـ التفسير التأويلي للخطاب من خلال علاقات صحة نظم الجوار بين الـدوال، وهذه من مهمة النحو بصريح عباراته ومضمراته.

2 ــــ التفسـير التـأويلي للخطـاب مـن خـلال علاقـات صـحة إحـالات الـدوال على المـدلولات، وهـذه مـن مهمـة علـم الدلالـة بالأسـلوب المباشـرأو غير المباشـر والعبـارة الملونة والبيضاء.

3 ـ التفسير التأويلي للخطاب من خلال علاقات وظيفته إزاء المتلقين، وهـذه من مهمة التداولية سواء من موقف خطاب الإخبار أم من موفق خطاب أفعال الإنجاز.

4 ــــ التفسـير التـأويلي الجمـالي للخطـاب صـوتا وتركيبـا ومعنى، وهـذه مـن مهمـة البلاغة وعلم الجمال.

5 ــ التفسـير التـأويلي للخطـاب في انفتاحـه على مجالـه الحيـوي، وهـذه مـن مهمـة الدراسات المقارنة، والتناص، والخطاب الجامع لفنون التواصل القولي وغير القولي.

6ـ التفسير التأويلي لماورائات الخطاب في بعده النفسي والروحي والوجودي والحضاري والثقافي، وهذه من مهمة علم الروحانيات والباراسيكولوجيا وطلسمات السحر والتنجيم والأنثربولوجية، وهي أغرق وأبعد في التأويل.

وكل هذه المراحل وآليات التفسير والتأويل مترابطة ترابطا وظيفيا عضويا في الخطاب، وأي جهة لا يمكن لها أن تفسر الخطاب تفسيرا تأويليا بمعزل عن الجهات الأخرى.

وفي هذا المقام سنخصص الرمز بالدراسة ونؤجل الأنواع الأخرى إلى دراسات لاحقة، ومعاني ودلالات ألفاظ الرمز والترميز والمرموز والمرموز له والرمزية، وأبعاد مفهومها عند تحولها إلى ضروب من المصطلحات النسقية الدلالية غير اللسانية واللسانية الأسلوبية ذات المرجعيات المعرفية المختلفة، ومن ثم يمكن أن تشكل محورا استقطابيا لمجالات علمية وفلسفية وفكرية وأدبية وثقافية لكونها من المصطلحات التي يمكن أن تكشف عن الأصول الفعلية لكثير من العلوم الحديثة المهتمة بدراسة مختلف النظم والطرق والأنساق الخاصة بالمعرفة، وبالتواصل البشري بمختلف أشكاله كعلوم البلاغة والتداولية والدلالية والسيميائيات بصفة عامة من رؤية لغوية وفكرية ودينية وأدبية.

1 . مفهوم الرمز في المعاجم اللغوية العامة:

جاء في لسان العرب أن " رمز رمز الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت؛ إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، و الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز ويرمز رمزا، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا...."[1] ، واختصره مختار الصحاح بهذه الكيفية "الرمز الإشارة والإيماء بالشفتين والحاجب.."[2].

2 – مفهوم الرمز في المعاجم العربية المتخصصة:

ننتقل إلى المعاجم المتخصصة، ومنها صاحب التعاريف الذي حاول تحديد مفهوم الرمز في كلامه عنه مباشرة أو في كلامه عن الإيحاء، يقول في السياق الأول:

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ج: 5 دار صادر ن بيروت، ط1 (د.ت) ص: 356: 357

[2]- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح تحقيق محمود خاطر ، دار المعارف بمصر 1976، ص: 256

"الرمز تلطف في الإفهام بإشارة تحرك طرف كاليد واللحظ والشفتين والغمز أشد منه ذكره الحرالي، وقال الراغب إشارة بالشفة والصوت الخفي والغمز بالحاجب، وعبر عن كل كلام كإشارة بالرمز كما عبر عن السعاية بالغمز."[1]

وفي السياق السابق يخصص تحقيق التواصل النسقي الرمزي بوسائل غير لسانية لكنه يعود في نهاية كلامه ليجعل منه نسقا سيميائيا تصويريا أسلوبيا لسانيا، يقول في السياق الثاني : "الوحي إلقاء المعنى في النفس في خفاء، ولا يجوز أن تطلق الصفة بالوحي إلا لنبي ذكره الحرالي، وقال الراغب: أصله الإشارة السريعة، ولتضمن السرعة، قيل: أمر وحي، وذلك يكون بالكلام على سبيل الرمز والتعريض ويكون بصوت "[2]، ويكرر التحديد نفسه في موضع آخر بقوله :"إيقاع المعنى في النفس بخفاء وسرعة لتضمن السرعة، قيل: أمر وحي، وذلك بكون الكلام على طريق الرمز والتعريض، وقد يكون بصوت مجرد عن التركيب وبإشارة ببعض الجوارح وبالكتابة، وعلى هذه الأوجه يوحي بعضهم إلى بعض، فأوحى إليهم أن سبحوا ."3 ، ويفرق بين الخطابات المبهمة، وبين التواصل بالنسق الخفي الرمزي لغرض من الأغراض الفنية معرفية كما هي عند المتصوفة؛ ومنها التخليص والتلقيح والتلميح والإشارة، وكأنه يسير في خطى ابن رشيق يقول: " التلبيس التخليط والإشكال وعند الصوفية ستر الحقيقة وإظهارها بخلاف ما هي عليه"[4]، و"التلميح الإشارة في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر من غير تصريح به. "[5]، وهو بهذا الاستغراق في تصنيف الأنساق الخطابة ذات الدلالة غير المباشرة التي لا يتلمس معناها إلا بشيء من الجهد والذكاء والتمرس والخبرة.

كما تتميز بعض الرموز بخفة التواصل وسرعته، وقد أشار إليه الجرجاني في قوله: "الإيحاء إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة.."[6] ، وجاء أيضا في الحدود الأنيقة:

---

[1]- محمد المناوي، التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر،بيروت،ط1 1410ه ص: 374

[2]- محمد المناوي ، التعاريف ، ص: 721

[3]- محمد المناوي ، التعاريف ، ص: 105

[4]- محمد المناوي ، التعاريف ، ص: 203

[5]- محمد المناوي ، التعاريف ، ص: 203

[6]- علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق غبراهيم الأبياري ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405 هـ ص: 59

"الظاهر لغة الواضح واصطلاحا ما دل دلالة ظنية. الخفي ضده. المؤول مشتق من التأويل، وهو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح .. "[1]

ولا شك بأن الرمز واحد من الأنساق التعبيرية غير المباشرة التي لا يتم الكشف عن معانيه المتعددة كلها إلا بالتأويل اللانهائي كما هو عند التفكيكيين، ويطلقون عليها المعاني المؤجلة.

وكل هذه المعاجم المتخصصة نصت على نوع من التواصل بوسائل تعبيرية غامضة، ويحدد فحواها بمنهج التأويل من خلال أنساق بلاغة الغموض، وهكذا ينظرون إلى الخطاب بأنه يتم بنسقين ظاهر وخفي، ولن يتحقق الخفي إلا بالأنساق التعبيرية غير المباشرة، ومن أهمها الرمز.

3 . مفهوم الرمز عند البلاغيين والنقاد:

الرمز عند البلاغيين نوع خاص من الكناية في حالة قلة الوسائط فيها كما ينص ذلك القزويني، وبعضهم يجعلها مرادفة للتعريض. وقال السكاكي الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة .. فإن كان بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط.. فالمناسب أن تسمى تلويحا لأن التلويح هو أن يشير إلى غيرك عن بعد، وإلا فإن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا .. "[2]

إن المعنى الذي يتضمن قدرا من الترميز منطلقه . كما قال سانت أغسطين . من مبدأ وجود العلامات بمعناها الحقيقي، ثم نقلت إلى معنى آخر ؛ ولهذا فإن البلاغيين متعودون عن الكلام عن المعنى الحقيقي والمعنى المجازي؛ وكذلك فإن الجماليين الرومانسيين فرقوا بين الحكاية المجازية والرمز[3]، فالرمزية على هذا الأساس تبدأ من الانحراف الدلالي الجمالي للغة غير أنها تتفاوت في درجة ترميزها، وهذا لم يغب عن النقاد واللغويين والبلاغيين العرب ونضرب لذلك مثلا بالنقد اللغوي لابن جني في محاولته لفهم بعض الأساليب التي تتجاوز ما هو مفهوم من المجاز في الدرس البلاغي المعروف، وأداره حول بيت المتنبي:

---

[1]- زكريا بن محمد الأنصاري ، الحدود الأنيقة ، تحقيق مازن المبارك ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ،ط1 ،1411هـ ، ص: 80

[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق ، عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1400هـ-1980م. ص 466

[3]- T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

يشكو الملام على اللوام حره   ويصد حين يلمن عن برحائه

يقول ابن جني: "يشكو الملام على اللوام ما يلقاه من حر هذا القلب، فإذا أكره على مباشرتها ليلا يحرقه وهذا كله مجاز لا حقيقة تحته، وكذلك أكثر كلام العرب إنما هو جار مجرى الأمثال والرموز وقد تقصيت هذا هناك... " [1] ، فهذا اللغوي الناقد ينطلق من مفهوم المجاز ليتجاوزه إلى تقريبه من مفهوم المثل الرمز.

وابن الأثير من البلاغيين القدماء الذين أدخلوا مصطلح الرمز حين عجزوا عن تفسير الظاهرة الجمالية المتميزة في هذين البيتين بالأدوات البلاغية المعروفة:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إن ابن الأثير يرى في البيت الثاني الذي جاءت فيه عبارة .. أخذنا بأطراف الأحاديث.

يقول: إن في ذلك وحيا خفيا ورمزا حلوا... "[2]

وقد أدرج ابن رشيق هذه الأنواع كلها في مفهومه الموسع للإشارة بقوله: "الإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد عن ظاهر لفظه... ومن أنواعها الرمز كقول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسبيت:

عقلت لها من زوجها عدد الحصى مع الصبح أو مع جنح الليل كل أصيل

يريد أني لم أعطها عقلا ولا قودا بزوجها إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى..

وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة، وقال الفراء الرمز بالشفتين خاصة.. "[3]

وجاء في كتاب البرهان في وجوه البيان لأبي إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب والذي نسب إلى قدامة وهو ليس له بعنوان نقد النثر، و قسمه إلى وجوه بيانية أربعة: "بيان الاعتبار"، و"بيان الاعتقاد"، و"بيان العبارة"، و"بيان الكتاب"، وفي القسم الثالث درس الأنساق البلاغية الأسلوبية الدلالية ومنها أنماط

---

[1]- ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ،تحقيق محسن عياض دار الحرية للطباعة بغداد 1973 ص 27

[2]. ابن الأثير، المثل السائر ج: 2 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية ، بيروت ،1995ص: 342

[3]- ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1،دار الجيل ،بيروت ،ط1972،1،ص 302

الصور كالتشبيه واللحن والتعريض والرمز والوحي والاستعارة والأمثال واللغز والحذف والصرف والالتفات والمبالغة.

وقال عن الرمز: "وأما الرمز؛ فهو ما أخفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وهو الذي عناه غز وجل بقوله {قال رب اجعلي آية. قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا}[1]، وإنما يستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم فيجعل الكلمة، أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا من غيرهما، وقد أتى في كتب المتقدمين والحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالا للرمز أفلاطون، وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر، جليلة الخطر، قد تضمنت علم ما يكون في هذا الدين من الملوك والممالك، والفتن والجماعات، ورمزت لكل صنف من ذلك وانقضائه، ورمزت بحروف المعجم وغيرها من الأقسام كالتين والزيتون والفجر والعاديات والعصر والشمس، واطلع على علمها الأئمة المستودعون علم القرآن، ولذلك قال أمير المؤمنين – عليه السلام –ما من مائة تخرج إلى يوم القيامة 'لا وأنا أعلم قائدها وباعثها وأين مستقرها من جنة أو نار؛ وروي عن ابن عباس – رضي الله عنه – أنه سئل عن ألم وحم وطسم، وغير ذلك مما في القرآن من هذه الحروف؛ فقال: ما أنزل الله كتابا إلا وفيه سر، وهذه أسرار القرآن، وهي حروف الجمل، ومنها كان علي يعلم حساب الفتن، فهذه الرموز هي أسرار آل محمد، ومن استنبطها من ذوي الأمر وقف عليها، فعلم جليل ما أودعهم الله إياه من الحكمة. وقد ذكرنا مما تأدى إلينا من تفسير ذلك في كتابنا الذي لقبناه "بأسرار القرآن" ما أغنى عن إعادته ها هنا، فإن رغبت فيه فاطلبه تقف عليه إن شاء الله"[2]

وابن وهب يوسع مفهوم الرمز ليشمل الألفاظ والحروف كما يشمل الرمز العام والخاص وخاصة الخاصة، وهذا الأخير ربطه بالفكر العقائدي الشيعي الذي يجعل تأويل أسرار بعض الرموز خاصة بآل محمد صلى الله عليه وسلم.

---

[1]- سورة آل عمران :41

[2]-إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1969 ،ص 112-113

4 . الرمز والإعجاز:

جعل القنوجي وهو من المتأخرين تكثيف المعاني وتعددها وجها رابعا من وجوه الإعجاز، وهو يتم بمجموعة من الأنساق الخطابية غير المباشرة، يقول: " والوجه الرابع من إعجازه كثرة معانيه التي لا يجمعها كلام البشر وذلك من وجهين: أحدهما ما يجمعه قليل الكلام من كثير المعاني كقوله تعالى: {وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين}، فجمع في آية واحدة بين أمرين ونهيين وخبرين وبشارتين، والثاني أن ألفاظه تحتمل معاني متغايرة تحار فيها العقول، وتذهل فيها الخواطر وتكل فيها القرائح ثم لا تبلغ أقصاه، ولا تدرك منتهاه حتى اختلفت فيه الوجوه، وتقابلت فيه النظائر.. فعنه جوابان أحدهما أن الإلغاز وإن ذم فالرمز ليس بمذموم، وليس فيه لغز وإن كان فيه رمز.. والرمز ما خفي معناه.."[1]

5 . خطاب الرمز الخاص، أو المشفر:

نستعرض أنماطا من الخطابات تغلق دائرة دلالتها الخفية البعيدة التي لا تلتمس من ظاهر معاني ألفاظها، ولتحقيق ذلك تستخدم الرمز المشفر الخاص المراوغ بمحتوى ظاهري لعموم المتلقين، وليس هو المقصود من الخطاب، وتخفي محتوى قضوي هو المقصود موجه لنوع خاص من المتلقين، والبلاغيون يعدونها نوعا من الكنايات الغريبة، ويعني ذلك أن الرمز المشفر يساوي عندهم كناية زائد غرابة، والكناية تساوي رمزا ناقص غرابة، وهذا النوع من الأسلوب يلجأ إليه لأسباب كثيرة وبخاصة في الحروب والنزاعات بين القبائل، ومنها ما يقصد منها اختبار عبقرية الشخص وفراسته وذكائه..

ومنهج تشفير الرمز يعتمد على نوع خاص من الآليات من شروطه انحصار مؤوله فيمن يملك مسبقا مفاتيح التشفير بالإضافة إلى اتصافه بالذكاء والفصاحة ومعرفة الإحالات ومواطن التناص والاشتراك والتصحيف، وهذا الرمز ناتج عن إخفاء قصدي للمعنى المراد، أو ما يسمى تبييت المعنى الناتج عن لعبة لفظية يتطلبها الموقف للمخاطبة من وراء قناع الدلالات الرامزة المشفرة التي لا يفهمها إلا من كان قد تمرس في فكها.

---

[1]- صديق حسن القنوجي ، أبجد العلوم ج: 1 ص: 63

وهذا الرمز نوع من أنواع الكناية عند بعض البلاغيين، ومن سماته الذكاء والفصاحة والإحالة والتناص والاشتراك والتصحيف، وهذا الرمز ناتج عن إخفاء قصدي لمعنى ملغز لا يفهمه إلا من كان له معرفة خاصة بصاحبه، فهو لغة رامزة مشفرة تشفيرا خاصا بين المرسل والمتلقي، لكن قد يكون هذا التشفير المرمز الملغز عند غيرهم مجرد هذيان لأحد المجانين، ونأخذ خطابا قديما مبنيا على نمط التسنين الملغز والذي سماه الكنايات بأسلوب رمزي وإستراتيجية منهج آليات التفكيك والتأويل فيها يتم من خلال خطاب ركب تركيبا رباعيا، فبدايته (متا خطاب) مفهومي بلاغي ووسطه تركيب لمسار سردي سيميائي من حبك راو وناسخ له هو الإبشيهي الذي حدد طبيعة التشفير في نوع خاص من الكنايات الغريبة التي تتحول إلى رمز، وثالثها تداولية بإنتاج (متاخطاب) يخص عموم المتلقين وفشلهم في امتلاك آليات تفكيك فحوى الخطاب، والنهاية تكون تداولية و وظيفتها (متاخطاب) آخر للمتلقي البطل الذي ينجح في حل تشفير الرمز.

يقول صاحب (المستطرف في كل فن مستظرف) : "من غريب الكنايات الواردة على سبيل الرمز وهو من الذكاء والفصاحة ما حكي أن رجلا كان أسيرا في بني بكر بن وائل، وعزموا على غزو قومه، فسألهم في رسول يرسله إلى قومه، فقالوا لا ترسله إلا بحضرتنا لئلا تنذرهم، وتحذرهم فجاءوا بعبد أسود فقال له: أتعقل ما أقوله لك، قال: نعم إني لعاقل، فأشار بيده إلى الليل، فقال ما هذا قال: الليل قال ما أراك إلا عاقلا، ثم ملأ كفيه من الرمل، وقال كم هذا، قال: لا أدري وإنه لكثير فقال: أيما أكثر النجوم أم النيران. قال: كل كثير، فقال: أبلغ قومي التحية، وقل لهم يكرموا فلانا يعني أسيرا كان في أيديهم من بكر بن وائل، فإن قومه لي مكرمون، وقل لهم: إن العرفج قد دنا، وشكت النساء وأمرهم أن يعروا ناقتي الحمراء، فقد أطالوا ركوبها، وان يركبوا جملي الأصهب بأمارة ما أكلت معكم حيسا، واسألوا عن خبري أخي الحرث، فلما أدى العبد الرسالة إليهم، قالوا: لقد جن الأعور والله ما نعرف له ناقة حمراء ولا جملا أصهب، ثم دعوا بأخيه الحرث، فقصوا عليه القصة، فقال: قد أنذركم أما قوله: قد دنا العرفج يريد أن الرجال قد استلأموا، ولبسوا السلاح، وأما قوله: شكت النساء أي أخذت الشكاء للسفر، وأما قوله: أعروا ناقتي الحمراء أي ارتحلوا عن الدهناء، واركبوا الجمل الأصهب أي الجبل، وأما قوله: أكلت معكم حيسا أي أن أخلاطا من الناس قد عزموا على غزوكم لأن الحيس يجمع التمر والسمن والأقط، فامتثلوا أمره، وعرفوا لحن الكلام، وعملوا به، فنجوا."

هذا الخطاب الرمزي المتعدد مركزه الرسالة المشفرة المرمزة الملغزة المحفوفة بأنماط من الخطابات المتداخلة أو ما يعرف بالتداخل بين النصوص، والتي تشكل الخطاب الشامل، أو المركب في مشهد وحوار سردي ممسرح بحيث يبدأ بـ(متا خطاب) تفكيكي، وينتهي بـ(متا خطابين) تفكيكين : الأول فاشل لا يملك آليات تفكيك دلالته الرمزية (متاخطاب القبيلة)، ويليه الثاني المؤهل والمالك لآليات التفكيك الدلالي الرامز الناجح (متا خطاب الأخ) الذي يملك كامل سياقات الخطاب التداولية المساعدة على فك رمزيته.

والنص الكامل غني بمكوناته السيمائية، ومظاهره التداولية الأمر الذي يجعل تفسيره مستعصيا في ضوء مقاربة واحدة، وهذا يدل على أن الرجوع إلى الخطابات النوعية الشاملة العربية القديمة يعيد النظر في كثير من حقائق هذه الخطابات وتحليلها في ضوء المناهج الحديثة ونظرياتها بمعنى أن هذه النصوص المركبة تجاوزت عصرها بطبيعتها الفنية.

كما يلاحظ أن التشفير الرمزي للحكاية الأولى عده قومه هذيان مجنون، لكن أخاه أوله تأويلا صحيحا يدل على نجاح التحكم في سياقه القضوي التداولي بحيث اختار أشياء نسبها لنفسه، ولا وجود لها أصلا، وأحداثا عاشها معهم، ولم تحدث أصلا، وهذا الاختيار كان المحرك الأساسي للنجاح في تفكيك الشفرة المرمزة لكل مكونات خطاب الرسالة.

وفي الحقيقة فإن هذا الخطاب الرسالة على الرغم من قصره، فقد بني بناء غنيا في تركيبه بمكونات سيميائية سردية ودلالية وتداولية، وأنماط تركيبية، فهو يضم نص الرسالة التي يغلب عليها السرد و(متا نصوص)، ومن الوجهة السيميائية، فقد تركب من أساليب حرفية وغير حرفية، وحوارات، وأبطالا ومشاهد، ومن الوجهة التداولية، فهو متضمن لأفعال الإخبار والإنجاز لمتلقين مختلفين، ولمضامين قضوية، كما يتضمن ازدواجية في نظام تواصله بحسب هذه الترسيمة:

المرسل الأول (الأسير) ⟵ المتلقي الأول(العبد الأسود+رجال من القبيلة الأولى)

المرسل الثاني (العبد الأسود) ⟵ المتلقي(قبيلة الأسير والفشل في فك الرموز)

الرسل الثالث (قبيلة الأسير) ⟵ المتلقي الثالث(أخو الأسير والنجاح في فك الرموز)

6. رمز الخوف المشفر:

إن الرمز المشفر قد يكون نتيجة الخوف، ومن ثم يركب الخطاب بطريقة مشفرة لإخفاء ما يريد المرسل إخفاءه، وهذا ما نلاحظه في هذه الحكايات التي رواها الإبشيهي في النصوص الآتية:

"أسرت طيء غلاما من العرب فقدم أبوه ليفديه، فاشتطوا عليه، فقال أبوه والذي جعل الفرقدين يمسيان ويصبحان على جبل طيء ما عندي غير ما بذلته، ثم انصرف، وقال: لقد أعطيته كلاما إن كان فيه خير فهمه، فكأنه قال له ألزم الفرقدين يعني في هروبك على جبل طيء، ففهم الابن ما أراده أبوه، وفعل ذلك فنجى.."

7 . رمز المسكوكات المشفرة:

ما نسميه بالمسكوكات المشفرة العرفية؛ هي عبارات لها دلالة تأويلية رمزية، ومنها هذه النماذج:

"من ذلك قولهم: ..ما رأيت فلانا راكعا ولا ساجدا ولا مصليا؛ فالراكع العاثر الذي كبا لوجهه، والساجد المدمن النظر، والمصلي الذي يجيء بعد السابق.. وما أخذت لفلان بقرة ولا ثورا؛ فالبقرة العيال الكثيرة يقال: جاء فلان يسوق بقره أي عياله، والثور القطعة الكبيرة من الأقط.."

8 . خطاب رمز الالتباس لحسن التخلص:

رمز الالتباس الذي يتضمن عدة تأويلات رمزية قد ترضي كل المخاطبين بحسب مقصدية كل منهم من تأويله للخطاب لصالحه، وهذا يعد من حسن التخلص، والمقدرة على صوغ خطاب حمال أوجه، ومن نماذجه قول معاوية لعقيل بن أبي طالب: إن عليا قد قطعك، وأنا وصلتك، ولا يرضيني منك إلا أن تلعنه على المنبر قال: أفعل. فصعد المنبر، ثم قال بعد أن حمد الله وأثنى عليه وصلى على نبيه: أيها الناس إن معاوية بن أبي سفيان قد أمرني أن ألعن علي بن أبي طالب، فالعنوه فعليه لعنة الله ثم نزل، فقال له معاوية: إنك لم تبين من لعنت منهما بينه. فقال: والله لا زدت حرفا، ولا نقصت حرفا، والكلام إلى نية المتكلم.."[1]

---

[1]- شهاب الدين الإبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، ج: 1 ، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ص: 102

9. خطاب الرمز المشفر للهجاء في صورة مدح:

هذا نوع من الرمز المشفر الذي لا يقدر على تركيبه إلا الأذكياء المتحكمون في ناصية بلاغة الغموض ووسائلها وسياقاتها التداولية التناصية، وكذلك المستقبلون الذين يمتلكون سرعة البديهة والخبرة في تأويل دلالات الخطابات الملتوية في تركيبها، والبعيدة في معانيها، ومنها هذه النماذج من الخطابات التي لا تفهم معانيها إلا بإدراك تناصها مع آيات من القرآن الكريم وأشعار، ومن ثم فإن هذا النوع من الترميز يتطلب ثقافة واسعة لتركيب أو تفكيك الدلالات التأويلية الرمزية، ونذكر بعضها للتمثيل:

" دخلت امرأة على هرون الرشيد، وعنده جماعة من وجوه أصحابه، فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك وفرحك بما آتاك، وأتم سعدك لقد حكمت، فقسطت ...ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه فقال: أتدرون ما قالت هذه المرأة. فقالوا: ما نراها قالت إلا خيرا. قال: ما أظنكم فهمتم ذلك، أما قولها أقر الله عينك أي أسكنها عن الحركة، وإذا سكنت العين عن الحركة عميت، وأما قولها وفرحك بما آتاك فأخذته من قوله تعالى: "حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذناهم بغتة". وأما قولها وأتم الله سعدك فأخذته من قول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه ترقب زوالا إذا قيل تم

وأما قولها لقد حكمت، فقسطت، فأخذته من قوله تعالى: "وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطبا". فتعجبوا من ذلك"[1]

الرمز المشفر الخاص لا يستطيع فهم دلالته التأويلية إلا من كان مستوعبا لعملية التشفير بصفة شبه اشتراك للسياقات التداولية بين المشفر للخطاب ومؤوله، ويصعب على غيرهم حل عملية التشفير والقيام بالتأويل الصحيح للخطاب كما لا حظنا ذلك في النماذج السابقة، وكانت كلها ينتهي تأويلها باستيعاب المقاصد البعيدة للخطاب، وهذه إشكالية الترميز المشفر المرتبط بمعرفة مقاصد صاحبه، ويختلف عن الرمز الآخر الذي لا تتحدد دلالته التأويلية من خلال مقاصد صاحبه التداولية المعروفة مسبقا، وهو الأبعد فنيا، وعنه يقول جادامير: " لا تستنفده أبدا

---

[1]- شهاب الدين الإبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف ج: 1 ص: 102

مقاصد المؤلف، وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها مؤلف العمل أو جمهور معاصريه.."[1]

10 . خطاب الرمز الصوفي عامة:

لقد عمق المتصوفة النظرية في إبداعهم الشعري وتفكيرهم الغيبي، وهذا طبيعي لأنهم يسعون بطبيعة الحال إلى خلق المتلقي القادر على تأويل الرمز، وهذه النزعة موجودة دائما لدى المتصوف لأن التجربة الصوفية في الأساس عديمة الشكل، غير محددة وغير متماسكة. حتى الشكل المقدس تحت أنظار الصوفي يفقد شكله، ويتخذ شكلا مختلفا.

يقول ابن عربي في ترجمة الأدب: "إشارة الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان، وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام.." [2]، وربما يكون أكثر استيعابا لشعرية الأسلوب الرمزي حين يتكلم عن التجلي والتحول فيقول: "... تنوعت اللطائف، فتنوعت المآخذ، فتنوعت المعارف، فتنوعت التجليات، فوقع التحول والتبدل في الصور في عيون البشر... وهذا التحول يتجه نحو شعرية الرمز والإشارة التي تصبح فيها "المعرفة الخفية أنوار تشرق، فإن أخذتها العبارات، فلسان لا يعقل، وخطاب لا يفهم ..."[3].

11- أبو حامد الغزالي وخطاب رمز التناسب الجمالي الكوني:

أبو حامد الغزالي من الذين استعملوا مصطلح الرمز في كتابه المقصد الأسنى الذي يفسر فيه الجمال من خلال نظرية التناسب التي تبدو في كل شيء في نظام جسم الإنسان، وفي نظام الكواكب، وفي سائر المخلوقات، وأساس جمال التناسب ودرجته متوقفة على مدى النجاح في اختيار الموقع المناسب للشيء المناسب، والمرجعية الجمالية الحقيقة في درجتها الكاملة تعود إلى التدبر والتعمق في معرفة أسمائه الحسنى يقول: "وبالجملة فينبغي أن تعلم أنه لم يخلق شيء في موضع إلا لأنه متعين له، ولو تيامن عنه، أو تياسر أو تسفل أو تعلى لكان ناقصا أو باطلا أو قبيحا أو خارجا عن المتناسب كريها في المنظر.. قال الله عز وجل فيهم: " سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم "[4]، ومن أين لك أن تكون ممن قال فيهم: "وكذلك نري إبراهيم

---

[1]- تيري إغلتون ،نظرية الأدب ،ترجمة ثائر ديب ،دار المدى ،دمشق ،ط1،2006،ص 118

[2]- ابن عربي، رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت ، (د.ت) ص 44

[3]- ابن عربي، رسائل ابن عربي، ص 53

[4]-41 سورة فصلت الآية 53

ملكوت السموات والأرض "[1]، وأنى تفتح أبواب السماء لمن استغرقه هم الدنيا، واستعبده الحرص والهوى فهذا هو الرمز إلى تفهيم مبدأ الطريق إلى معرفة هذا الاسم الواحد وشرحه يفتقر إلى مجلدات..." [2]

وأبو حامد الغزالي في إدراكه للعلاقة بين الكلام وأفعاله وبخاصة الكلمات الدالة على الإنجاز، وبهذا يكون من الذين ساهموا، وأسسوا البعد العلائقي الثالث في السياقات المقامية للخطاب، والتي تمثل مجال اللسانيات التداولية، ولا يخفى أن الفهم الأخير لدور الألفاظ وعلاقاتها في الخطاب في قوله: "إن الأسامي المشتقة من الأفعال لا تفهم إلا بعد فهم الأفعال، وكل ما في الوجود من أفعال الله تعالى." [3]، ومن ثم فإن الغزالي يعمم قضية المجاز العقلي على كل الأفعال التي تنسب إلى غير الله، وهكذا يكون الرمز معرفة الرجوع إلى الأصل الدلالي الحقيقي، ومن ثم يكون الرمز رياضة روحية تجبر الروح على تذكر ما نسيته في نزولها الطيني الأرضي، وهذا يتقاطع معرفيا مع نظرية المعرفة الأفلاطونية التي كانت تذهب إلى جعلها مجرد تذكر النفس لما كانت تعرفه في عالم المثل.

كما يحاول تقديم التخوم المعرفية التي يسعى الرمز من خلالها استعادة أجواء الصورة الروحية الأصلية النقية الصافية التي كانت عليها في الجنة يقول: "وأما الروحاني وهو النفس المدركة العاقلة من الإنسان فإنها إن صفيت بالمواظبة على العبادات، وزكيت بمجانبة الهوى والشهوات، وغذيت بغذاء العلوم والمعارف المتلقاة من الأئمة الهداة اتحدت عند مفارقة الجسم بالعالم الروحاني الذي منه انفصالها، وتسعد بالعود إلى وطنها الأصلي، ولذلك سمي رجوعا فقيل ارجعي إلى ربك راضية مرضية وهي الجنة وإليه وقع الرمز بقصة آدم وكونه في الجنة.." [4]

12-خطاب رمزية الألوان والعطور والأجواء الروحية:

لقد أكثر أبو حامد الغزالي من ذكره للرمز والإشارات في تفسيره لكثير من الآيات القرآنية بمنهجه التأويلي الصوفي المفتوح والمتجاوز لكل الضوابط النقلية يقول:" في

---

[1]-6 سورة الأنعام الآية 75

[2]-أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى ، تحقيق بسام عبد الوهاب الجابي ،قبرص ،ط1 ، 1987،ص: 99

[3]-أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى ، 1987،ص: 99

[4]-أبو حامد الغزالي، فضائح الباطنية ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مؤسسة دار الكتب الثقافية ،الكويت ،(د.ت) ص: 45

التنبيه على الرموز والإشارات التي يشتمل عليها القرآن لعلك تطمع في أن تنبه على الرموز والإشارات المودعة تحت الجواهر الذي ذكرنا اشتمال القرآن عليها..."[1]

ثم يعود ليفسر تفسيرا تأويلا صوفيا ألقاب تقسيم القرآن فيقول: "في وجه التسمية بالألقاب التي لقب بها أقسام القرآن ولعلك تقول أشرت في بعض أقسام العلوم إلى أنه يوجد فيها الترياق الأكبر، وفي بعضها المسك الأذفر، وفي بعضها الكبريت الأحمر إلى غير ذلك من النفائس فهذه استعارات رسمية تحتها رموز وإشارات خفية، فاعلم أن التكلف والترسم ممقوت عند ذوي الجد، فما كلمة طمس إلا وتحتها رموز وإشارات إلى معنى خفي يدركها من يدرك الموازنة والمناسبة بين عالم الملك وعالم الشهادة وبين عالم الغيب والملكوت .."[2]

13- خطاب رمز الحروف والتصوف:

إن محاولة استنطاق أسرار رمزية الحروف قديمة في الحضارات الشرقية واليونانية، وكانت مرتبطة بالسحر والتنجيم والسيميا والطلسمات وغيرها؛ لكن ارتباطها بالتصوف يعد تعميقا وتغييبا لرمزية الحروف لتبقى من الأسرار التي لا يمكن الكشف عنها، قال الشيخ داود الأنطاكي: "علم الحروف والأسماء هو علم باحث عن خواص الحروف أفرادا وتركيبا وموضوعه الحروف الهجائية ومادته الأوفاق والتراكيب وصورته تقسيمها كما وكيفا وتأليف الأقسام والعزائم... وقال بن خلدون في المقدمة: "علم أسرار الحروف وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا نقل وضعه من الطلمسات إليه في اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وحدث هذا العلم بعد الصدر الأول عند ظهور الغلاة منهم وجنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر ...فأما سر هذا التناسب الذي بين الحروف وأمزجة الطبائع أو بين الحروف والأعداد فأمر عسر على الفهم إذ ليس من قبيل العلوم والقياسات وإنما مستنده عندهم على الذوق والكشف.."[3].

[1]- أبو حامد الغزالي، جواهر القرآن ج: 1 ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط1 ، 1985ص: 58

[2]- أبو حامد الغزالي ، جواهر القرآن ج: 1 ص: 48

[3]-مصطفى الفسطنطيني ، كشف الظنون ج: 1 ص: 650

14- خطاب رمز الحجاج:

الحجاج مصطلح قديم وحديث مرتبط بمنطق أرسطو، كما كان في الفكر الإسلامي مرتبطا بخطاب القرآن الكريم في محاجاته للمشركين وبخاصة أهل الكتاب، وبالمناظرات بين الفرق الكلامية، وأصحاب المذاهب الفقهية، وبالمعارضات والنقائض عند الشعراء، وفي العصر الحديث ارتبط باللسانيات التداولية، وبخاصة عند بيرلمان وديكر وانسكوبر وغيرهما، ومن خطابات الحجاج هذه النماذج:

أ . خطاب الرمز والرمز المضاد العقائدي:

يرى ابن تيمية في هروب المتصوفة إلى الرمز بدوره فساد العقيدة يقول:هذا رأى "يناقض ما عليه المسلمون في الظاهر، فإنه يجعل هذا مما يشار إليه ويرمز به، ولا يباح به، ثم إن كان معظما للرسول والقرآن ظن أن الرسول كما يقول بذلك لكنه لم يبح لأنه مما لا يمكن لبشر أن يبوحوا به، ويحكم على رمزية العقيدة بفساد العقيدة، ويورد ما قاله صاحب منازل السائرين الذي يرى أن التوحيد على ثلاثة أوجه ويهمنا الوجه الثالث الذي ينكره ابن تيمية، وهو توحيد خاصة الخاصة "اختصه الحق لنفسه، واستحقه بقدره، وألاح منه لائحا إلى أسرار طائفة من صفوته، وأخرسهم عن نعته، وأعجزهم عن بثه والذي يشار به إليه على ألسن المشيرين أنه إسقاط الحدث وإثبات القدم على أن هذا الرمز في ذلك التوحيد علة لا يصح ذلك التوحيد إلا بإسقاطها...." [1]

ويذهب المذهب نفسه صاحب تبليس إبليس حيث يرد على من لا يحبب النظر إلى السماء من المتصوفة وذلك يخالف ما جاء في قوله تعالى: "أولم يروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها" وقال: "قل انظروا ماذا في السماوات والأرض"، وفي هذا رد على المتصوفين، فإن أحدهم يبقى سنين لا ينظر إلى السماء، وقد ضم هؤلاء إلى ابتداعهم الرمز.."[2]

ب- خطاب الرمز المضاد للرمز المضاد العقائدي:

---

[1]- ابن تيمية ، منهاج السنة النبوية ج: 5 ص: 346

[2]-أبو الفرج عبد الرحمن بن علي ، تلبيس إبليس ، تحقيق السيد الجملي ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ط1 ، 1985 ، ص: 354

هذا خطاب جدلي بين الفقهاء حول مسائل عقدية استخدم فيها الرمز المضاد للرمز المضاد وبخاصة ما جرى بين ابن تيمية والمتصوفة وبعض الفقهاء."[1]

فالجدل بين الروافض والنواصب والخوارج والمعتزلة والأشاعرة، وغيرهم في الغالب يكون صريحا، وقد يلتجئ إلى الترميز اللساني، وغير اللساني وسيطا في الحجاج بينهما "قال وآمنوا بالله ورسوله جمع بينهما بواو العطف للشركة، ولا يجوز هذا في حق غيره.. وأعلم أن ما ذكرته من الرمز إلى الصديق والفاروق رضي الله عنهما، وإن في إشعار بأنه رافضي هو كذلك وفي الرد على الرافضي أنه رافضي ..وفي هذا الكتاب رمز إلى أنه من القائلين بتناسخ الأرواح وبعض أتباعه.."[2].

كما كان الترميز وسيطا مفضلا للحجاج بين الفقهاء يقول أحدهم "... بيان زندقة من قال أن روحه فنيت، وإن جسده صار ترابا وبيان زيغ ابن تيمية وحزبه في جواب الفتوى التي زعم أنه سئل عنها فقال في جوابه: "الحمد لله رب العالمين من استغاث بميت أو غائب من البشر بحيث يدعوه في الشدائد والكربات، ويطلب منه قضاء الحاجات ..فإنه ضال مشرك.. وما فيه من الرمز إلى تكفير الأنبياء وتضليلهم، والتلبيس على الأغبياء بقصة عمر رضي الله عنه، وليت شعري من أي الدلالات أن من توجه إلى قبر سيد الأولين والآخرين وتوسل به حاجة الاستسقاء أو غيرها يصير بذلك ظالما ضالا مشركا كافرا هذا شيء تقشعر منه الأبدان، ولم نسمع أحدا فاه به، ولا رمز إليه .. قبل زنديق حران ..."[3].

15- خطاب رمز الإيجاز والإطناب:

يبسط الإليجي في كتابه المواقف خطابا يظهر من خلاله بعض صفات الألفاظ والعبارات والجمل الموجزة والمعاني المستغلقة التي لا تحمل الفهم الظاهري بل تتجاوزه إلى دلالات ترميزية متفاوتة الخفاء تتم أساسا بأسلوب الإيجاز، أو بترميز واضح يتم بالإطناب يقول: " هل أرى من فطور أي للأوضاع التي ينبغي أن يحافظ عليها رامزا مشيرا بإيجاز العبارة مشبعا موضحا بأطنابها في مقام الرمز والإشباع.."[4].

---

[1] - أبي بكر الدمشقي ،دفع شبه من شبه وتمرد ونسب ذلك إلى السيد ، تحقيق محمد بن زاهد الكوثري ،المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ،(د.ت) ص: 62

[2]- أبي بكر الدمشقي ،دفع شبه من شبه وتمرد ونسب ذلك إلى السيد ، تحقيق محمد بن زاهد الكوثري ،المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ،(د.ت) ص: 63.

[3]-الإليجي ، كتاب المواقف ج: دار الكتب العلمية ، بيروت ،19921 ص: 25

[4]-الإليجي ، كتاب المواقف ج: 1 ص: 25

"وقد اعتذرت الفلاسفة بمثل عذرهم في هذا قول الفلاسفة أنه ليس في مقدور الله تعالى أحسن من هذا العالم مع أنه على كل شيء قدير لأنهم زعموا أنه لو كان في مقدوره لأوجده على الفور وإلا كان بخيلا تعالى عن ذلك، وأجيب عليهم بمثل ما أجيب على المعتزلة من إن حكمة الله تعالى أعظم من أن يحيط بها خلقه.. فقد وقع الاتفاق على نفيه في الحقيقة.. ولا غنى عن الرمز إليها على سبيل الإيجاز الكثير.. "[1].

16- خطاب الرمز عند المفسرين:

تناول أغلب المفسرين مفهوم الرمز لغة واصطلاحا عند تفسيرهم لكثير من الآيات التي حاولوا فهمها بوسائل الرمز ومنها الرمز اللغوي وغير اللغوي..

وفهم لفظ الرمز من العبارة (إلا رمزا) في سورة الكهف عند أغلب المفسرين بأنها تعني "تحريك الشفتين باللفظ من غير إبانة بصوت، وقد يكون إشارة بالعين والحاجبين"[2].

17- خطاب الرمز الحركي المفشي عما في نفس الرامز:

وقوله تعالى: "آيتك ألا تكلم الناس" الآية قال الطبري وغيره لم يكن منعه الكلام لآفة ولكنه منع محاورة الناس، وكان يقدر على ذكر الله. ثم استثنى الرمز وهو استثناء منقطع والكلام المراد في الآية إنما هو النطق باللسان لا الإعلام بما في النفس والرمز في اللغة حركة تعلم بما في نفس الرامز كانت الحركة من عين أو حاجب أو شفة أو يد أو عود أو غير ذلك.."[3] كتاب كريم من لدن سميع عليم بيد أنه لا وصم فيه، ولا عيب وإليه الرمز بقوله تعالى ذلك الكتاب لا ريب فيه نور وهدى للمتقين.." [4]

18- خطاب الرمز العددي:

الأعداد من الرموز التي حاول كثير من الفلاسفة ومنهم فيثاغورس الذي يرى النظام الجمالي الكوني أعدادا وأنغاما، ومنهم إخوان الصفاء، ومنهم المتصوفة وبخاصة ابن عربي في فتوحاته المكية، وكذلك المفسرون للقرآن الكريم وقراءتهم لدلالات بعض ظواهره اللسانية قراءة رمزية، وأحيانا يعتمد هذا التفسير على الافتراض والتأويل البعيد، ونضرب لذلك مثلا بتفسير صاحب روح المعاني في قوله: "

1- محمد بن إبراهيم الحسني ،إيثار الحق على الخلق ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1987 ، ص: 270

2- التبيان في تفسير غريب القرآن ج: 1 دار الكتب العلمية ، بيروت ،1992ص: 146

3- تفسير الثعالبي ج: 1 دار الكتب العلمية ، بيروت ،1992 ص: 264

4- تفسير الثعالبي ج: 4 ص: 457

إن حروف هذه السورة غير المكرر اثنان وعشرون حرفا وكذا حروف الفاتحة، وذلك بعدد السنين التي أنزل فيها القرآن، فليراجع، وبعد أن يوجد الأمر كما ذكر لا يخفى كون سنين النزول اثنتي وعشرين سنة؛ قول لبعضهم والمشهور أنها ثلاث وعشرون سنة، ومثل هذا الرمز ما قيل أن أول حروفه الباء وآخرها السين فكأنه قيل بس أي حسب ففيه إشارة إلى أنه كاف عما سواه ورمز إلى قوله تعالى: "ما فرطنا في الكتاب من شيء"[1]

19- خطاب رمز الزمن:

واستخدام عبارات التأجيل للدلالة على الحسم، وفهمت على أنها صورا من صور الرمز، وهكذا نظروا إلى أن "بعض الألفاظ الدالة على الزمن أدرجت ضمن عملية الترميز في دلالتها في الخطاب انطلاقا من قوله تعالى: {متى هذا الوعد}.. وهو عذاب يوم بدر وعسى ولعل وسوف في مواعيد الملوك كالجزم بها، وإنما يطلقونها إظهارا لوقارهم وإشعارا بأن الرمز منهم كالتصريح من غيرهم وعليه جرى وعد الله تعالى ووعيده."[2]

20- خطاب رمزية المعاريض:

نظر بعضهم إلى خطاب المعاريض بكونه كنائيا رمزيا، وهذا الخطاب مبني على إجابة حرفية غير مقصودة وغير حرفية مقصودة، هي حرفية بالنسبة للسائل وغير حرفية بالنسبة للمجيب، وقد عدها بعضهم نوعا بلاغيا ذكيا غريبا فيه اطمئنان وراحة نفسية لما يريد الإنسان التستر عنه، وصاحب المستطرف في كل فن مستطرف يستعرض مجموعة من خطابات الإجابة عن أسئلة التي تبنى في نظامها الدلالي على قدر من حيل التكتم بألفاظ وأساليب كنائية ترميزية، ومنها ما اسماه الإبشيهي بـ "غرائب الكنايات الواردة على سبيل الرمز، ومنه ما يجده المتستر في أمره من الراحة في كتمان حاله مع لزوم الصدق ورضا الخصم بما وافق مراده لأن في المعاريض مندوحة عن الكذب.."[3]

ويمكن لنا في نهاية هذا الفصل الإشارة إلى مجموعة من الحقائق وربما أهمها:

---

[1]- محمد الألوسي ، روح المعاني ج: 30،دار إحياء التراث ، بيروت ،(د.ت) ص: 287

[2]- تفسير البيضاوي ج: 4،دار إحياء التراث، بيروت، (د.ت) ص: 276

[3]- شهاب الدين الإبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف ج: 1 ص:99- 102

1 ـ إن الرمز بمفاهيمه ونظرياته كما حددته مجموعة من الفلسفات الحديثة والعلوم الإنسانية وعلوم اللغة والمناهج النقدية الحداثية كالتأويلية و البنيوية والموضوعاتية والسيميائية والأسلوبية والسردانية والبلاغة الجديدة كانت جذورها الفكرية وأسسها المعرفية في التراث العربي بمفهومه الواسع كما رأينا ذلك بوضوح في التراث الغربي العام الثقافي والفكري.

2 ـ إن اللغزية والتعمية التي شاعت في التراث العربي كان ينظر إليها بأنها خطابات ليست جادة بل كانت من فضول الكلام، ومنشطة للمخيال الأدبي وهامشه، وكانت وظيفتها ترفيهية للحس الجمالي ورياضية للفكر وموسعة للمجال الثقافي، وملطفة للجو النفسي، ومعززة للود الاجتماعي، ولم ينحصر وجودها عند الشعراء والنثريين العاديين بل كانت تجذب إليها كبار الشعراء والنثريين، وتفتح شهيتهم للمنافسة والتحدي في هذا النوع من الخطابات المستغلة في دلالاتها.

3 ـ إن المنهج التأويلي وبعض الفلسفات الدائرة في فلكها تجد ضالتها في هذه الخطابات التي تشترك كلها في استعمالها غير الحرفي للغتها لتستشهد بها على نظرياتها المعرفية وطرائقها في التحليل ومحاولة الفهم والكشف عن حقائق الإنسان المجهولة من خلال مايختاره من أشكال وأنساق تعبيرية يشكل بها كتاباته وخطاباته، ونخص بالذكر المدارس الفلسفية التحليلية والتفكيكية والسيميائية والتأويلية والتداولية لجماعات أكسفورد وفرانكفورت وفيينا وفرنسا وأمريكا.

الفصل الخامس

خطاب مكاشفة الأنساق في الفكر الفلسفي والبلاغي[1]

أولا – تحديد منظومة المصطلحات المفتاحية لعنوان البحث:

إن منظومة المصطلحات المفتاحية للعنوان تركتز أساسا على تحديد مصطلحات "الخطاب" و"النسق" و"المكاشفة" لكونها تمثل البوابة والمفتاح وهوية هذا البحث.

1. الخطاب:

الخطاب في اللغة من الفعل الثلاثي خطب أي تكلم وتحدث للملأ أو ألقى كلاما، وجاء لفظ الخطاب فعلا أو اسما في آيات كثيرة ومنها هذه الآيات: { وَعِبَادُ الرَّحْمَٰنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا (63) }[2]، أي خطاب جهل بدليل إسناده لفعل الخطاب، و{ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ (37) }[3] لاتخاطبني؛ أي لا تراجعني، و{ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ (20) }[4]، قدرته وحمكته في فض الخصومات بين قومه والحكم بالبينة يقصدالنبي داود عليه السلام وغيرها من الآيات.

وجاء في لسان العرب الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان.. والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخاطب على المنبر وفصل الخطاب قال: هو أن يحكم بالبينة.[5]

وحدد مفهوم الخطاب اصطلاحا بأنه كلام أو مناجاة أوحديث منولوجي أو ديالوجي بين صمتين: صمت ما قبل الخطاب، وصمت بعد انتهائه، قد يكون من طرف واحد، أو من طرفين أو من عدة أطراف، كما حدد مفهومه أيضا تحديد آخر بكونه مجموعة متناسقة ومترابطة من الجمل والأقوال تحمل في سياقها معلومات ومعاني تهم المتلقي أو المرسل إليه، وحدد أيضا بأنه فعل كلامي، وعناصر الخطاب

---

[1] ألقي هذا المقال في ملتقي راهن العلوم الإنسانية في جامعة باتنة ونشر في مجلة عالم التربية- المغرب ع 16/ 2005

[2] - سورة الفرقان/ 63

[3] - سورة هود/37

[4] - سورةص/ 20

[5] - ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب ، ترتيب الخياط ومرعشلي، دار لسان العرب، بيروت-لبنان (د.ت) ص99

هي: المرسل والمتلقي والرسالة ووسيلة الاتصال التي تكون من خلال الوسائل المكتوبة الورقية، ووسائل الإعلام الإكترونية والرقمية المكتوبة أو الشفوية وشبكات التواصل الاجتماعي والأجهزة الذكية. والخطاب أنواع منها: الخطاب القرآني والديني و السياسي والفلسفي والفكري والعلمي والإشهاري والإبداعي النثري والشعري والسردي والدرامي والصحفي.

ووظيفة الخطاب يمكن النظر إليها على أنها القيام بتوجيه حديث أو الكلام لشخص أو مجموعة بغرض إنجاز فعل أو إخبار أو إيضاح فكرة معينة أو توصيل معلومة، أو حقيقة علمية أو التعبير عن شعور وإحساس أو الترميز لمعنى غيبي أو روحي غامض أو حجاج، أو إقناع، أو برهنة رياضية ومنطقية أو أحكام وتشريعات، أو نبوءة أو إرشاد أونصح أو توجيه أو تبشير أو توصيل رسالة إيديولوجية، وغير ذلك من مقاصد الخطاب التي تتسع باتساع سياقات تقتضيها أحوال ومقامات الخطابات المختلفة.

وقريب من مفهوم الخطاب الحديث أو القول؛ وهو ما نظم حسب منطقية معينة (المنطق العام أو منطقية النص أو منطقية القائل) ورتبت ألفاظه حسب محور محدد لدى فاعل القول، وفي الفلسفة يعني ما تناسقت مراحله من القول تقريرا أو تحريرا حسب قواعد المنطق والتدليل، وفي علم الألسنة؛ هوالسلسلة المتواصلة من الكلام المتلفظ به1 ، وأما الفروق بين مفهوم الخطاب وبين مصطلحات أخرى رديفة كالحديث والكلام والنص والعمل الأدبي، فيحدد في معادلات ومنها:

النص= خطاب - سياق أو أداء صوتي.

الخطاب= نص+ سياق أو أداء صوتي طبيعي أو بمكبر الصوت+ مصحوب بإشارات وتلميحات.

العمل الأدبي= نص + قراءة نقدية + تفاعل تناصي مع نصوص أخرى، وفي الغالب يكون مصحوبا بخطابات متوازية وعتبات، وعلامات الترقيم، وفراغات بيضاء، ومتاخطابات تفسيرية في سياق تعييني معجمي أو في سياقات تضمينية جمالية بلاغية ورمزية تأويلية.

وأما ما اصطلح عليه في النصف الثاني من القرن العشرين بمصطلح" تحليل الخطاب"؛ فهو فن متعدد المناهج والتخصصات، وتطور هذا الفن في المدرسة

---

[1]- انظر، يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في لفلسفة الحديثة ،الدار العربية للكتاب تونس ، ص 79.

الفرنسية بخاصة على يد دومنيك منقينو(Dominique Maingueneau)، وبخاصة في دراسته بعنوان تحليل الخطاب وحدوده ومن البداية يؤكد ان ما يتم البحث حول الخطاب عند بعضهم يطلقون عليه لسانيات الخطاب أو تحليل الخطاب ولكن المصطلحين غير متكافئن، ويأخذ برأي شايفراين (D.Schiffrin) الذي يرى "أن تحليل الخطاب مجاله أكثر اتساعا وأقل تحديدا لسانيا"[1] ، وكذلك شاع تحليل الخطاب كفن جديد في بريطانيا العظمى والولايات المتحدة منذ ستينيات القرن العشرين، وترجع أصوله إلى دو سوسير في تفريقه الثنائي التقابلي بين اللغة والكلام، وقد أهتم أكثر باللغة، وجاء تلميذه شارل بالي، فأهتم أكثر بالكلام وتحليله أسلوبيا من خلال نفسية المرسل، وما يطرأ من تلوين الكلام بحسب أحواله النفسية، ثم جاء بنفنسيت(Benveniste)، فغير تلك الثنائة إلى لغة في مقابل الخطاب، وفن تحليل الخطاب من منظوره المنهجي الجديد يستعير العديد من المفاهيم من مجالات علم الاجتماع والفلسفة، والمنطق، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، وعلوم الأدب وعلوم الكمبيوتر، وعلوم الاتصال، ويستفيد في مقارباته ومنجزاته وآلياته وأدواته في التحليل من السيميائيات والأسلوبيات والبلاغة الجديدة والتداولية وعلوم اللغويات والإحصاءات النصية والتاريخ، كما يهتم بتحليل أغلب الخطابات، ومنها على سبيل المثال: الخطاب الأدبي والسياسي والديني والفلسفي والفكري والعلمي والفني ومنهجه يختلف عما عرف بتحليل المحتوى بمفهومه التقليدي، بل يدعم عملية تحليله للخطاب بالمبادئ العامة والخاصة والمفاهيم والنظم والقواعد المحددة لماهية الشعريات والسرديات والخطابات الدينية والفلسفية والاجتماعية والعلمية والسياسية، ولا يهم إن كانت شفوية أم مكتوبة.[2]

وحاول كريماس تحديد مفهوم تحليل الخطاب في معجمه السيميائي، كما شارك في كتاب جماعي بعنوان مدخل إلى تحليل الخطاب في العلوم الاجماعية (introdution à l'analyse du discours en sciences sociales) وشارك فيه كريماس بمدخل بعنوان مسار المعرفة، وقام في قسمه الأول بتحليل نص لجورج دومزال، كما قام كورتيس بتحليل فقرة من نص عن انفتاح المناهج لكلود ليفي

[1]- D.Schiffrin, Approaches to discours oxford uk and cambridge usa blackwell ,1994,p407

[2] -voir, http://www.analysedudiscours.net – Portail pour l'analyse du discours [archive].

ستراوس، وحلل ج. جونيناسكا مقالا عن الهدية لمارسال موس، وكذلك أ. لاندوفسكي حلل مقالا سياسيا لسغفرايد، وغيرها من التحاليل.[1]

2-معاني المكاشفة والنسق:

المكاشفة:

المكاشفة لغة هي الإمعان والتفنن في إظهار وإبراز ما هو مستتر وخفي سواء كان ماديا طينيا حسيا أم معنويا نفسيا روحيا من عالم المشاهدة الواقعي أو الغيبي، ومنها قولهم:" قشرت له العصا يضرب مثلا عند المكاشفة[2] " وقولهم أيضا :" جلد النمر من أمثال العرب في المكاشفة وإبراز صفحة العداوة قولهم لبس لهم جلد النمر[3] "، وقد ينعت بها أنماط من الخطاب عامة على نحو ما جاء في لسان العرب بأن المكاشفة قد تكون في الكلام[4] ، وهذا ما يتوافق مع أسس طروحات بحثنا، وربما قد تكون بعض التحديدات أكثر دقة وتفصيلا وقربا من الأسس المعرفية بمختلف مشاربها؛ ومنها ما جاء في التعاريف للمناوي في كلامه عن فتح المسغلق من العلوم بالبصيرة وهو " حصول الشيء مما لم يتوقع ذلك منه ويقال فتوح العبارة في الظاهر وفتوح الجلالة في الباطن وفتوح المكاشفة في السر. "[5] ، وقال أيضا إن: " المكاشفة الحضور بنعت البيان من غير افتقار إلى تأمل البرهان "[6] ، وقال صاحب التعريفات: " المكاشفة هي حضور لا ينعت بالبيان "[7] ، ويجعلها صاحب صبح الأعشى نمطا من الأساليب البلاغية في مراعاتها لمقتضى الحال فيقول: " ولا يهجم على المخبر بما يسوء سماعه ... فإنه ينبغي أن يعدل في هذا وأمثاله عن التصريح إلى

---

[1] - voir, Geimass et autres, introduction à l’analyse du discours en science sociales , Hachette,1979,pp 28-129

[2] - أبو هلال العسكري، كتاب جمهرة الأمثال ،ج2، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش ،دارالفكر بيروت ،1988 ص116

[3] - عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ،ج1، تحقيق محمد إبراهيم ،دار المعارف بمصر ط1، 1965 ص 399

[4] - ابن منظور ، لسان العرب ،ج2 ، دار صادر، بيروت ، ط1، (د.ت) ص 426

[5] - محمد عبد الرؤوف المناوي ،التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية،دار الفكر المعاصر ن بيروت، ط1 ، 1416، ص550

[6] - المرجع نفسه ، ص 672.

[7] - الجرجاني ، التعريفات ،تحقيق إبراهيم الأبياري ،دار الفكر العربي ، بيروت ،ط1، 1405 ،ص292

التعريض، ومن التصحيح إلى التمريض وعن المكاشفة إلى التورية، وأن يأتي بألفاظ تدل على معاني ما يروم إبدائه... "[1]

ولا يخفى أن التحديد الأول عام والثاني قريب من مفهوم النسق الدلالي الصوفي الفلسفي، والثالث يمزج بينهما، والإشارتين التاليتين قريبتين من مفهوم النسق الدلالي الرمزي الصوفي أو البلاغي؛ ويمكن تبيان ذلك في كلام ابن خلدون بشكل أكثر تفصيلا مستشهدا بكلام الصوفية أنفسهم عن لذة المعرفة الصوفية فيقول: " المحاضرة وهي آخر مراتب الحجاب، وأول مراتب الكشف، ثم بعدها المكاشفة، ثم بعدها المشاهدة، ولا تكون إلا إذا امحت آثار الإنية. قال الجنيد رضي الله عنه: "صاحب المحاضرة مربوط بآياته، وصاحب المكاشفة يدنيه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته ". قال الأستاذ أبو القاسم: " المحاضرة حضور القلب، وقد يكون بتواتر البرهان، وهو بعد وراء الستر، وإن كان حاضرا باستيلاء الذكر، ثم بعد المكاشفة وهو حضوره بنعت البيان، غير مفاقر – في هذه الحالة – إلى تأمل الدليل وتطلب السبيل"[2]، وفي الحقيقة فإن هذا المصطلح أكثر ارتباطا بالفكر الصوفي، ولكنه قد يعمم على أي رؤية تفسيرية تأويلية باطنية مثل بعض مقاربات المعتزلة والشيعة في تفسيرهم لآيات وأحاديث ونصوص أخرى[3]، بالإضافة إلى الفلسفة الأفلوطينية والهرمسية والغنوصية والقبلانية(كبالا)[4]

ب -النسق:

أما مفهوم النسق فقد تناولته المعاجم العامة والمتخصصة والكتب الثقافية والفكرية والأنتروبولوجية والسيميائية والفلسفية والنقدية، وبهذا فإن هذا المصطلح يملك البعد المعرفي الشامل الذي يمس كل العلوم يقول ابن منظور: "النسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا ويخفف. ابن سيده نسق الشيء ينسقه نسقا[5] ونسقه نظمه على السواء وانتسق هو تناسق والاسم النسق وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي

---

[1]- القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج9 ، تحقيق يوسف علي الطويل ،دار الفكر بيروت ط1، 1987 ص 219

[2]- عبد الرحمن بن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،الدارالعربية للكتاب تونس 1991،ص191

[3]- عبد الرحمن بن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،الدارالعربية للكتاب تونس 1991،ص102

[4]- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 2000ص37

[5]- ابن منظور ، لسان العرب ،ج10 ، دار صادر ، بيروت ، ط1، (د.ت) ص 352

تنسقت والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحد.. والتنسيق التنظيم والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد مستويا خذ على هذا النسق أي على هذا الطوار والكلام إذا كان مسجعا قيل له نسق... وأنسق الرجل إذا تكلم سجعا[1] ".

وتناولت الكتب البلاغية مفهوم النسق وربما أكثر البلاغيين استعمالا لمفهوم النسق عبد القاهر الجرجاني، ويتصوره في المعاني كما يتصوره في الألفاظ، وقد يخص مستوى من مستويات النظم والأسلوب، وما دام هو من أبرز البلاغيين فهو يجعل النسق ظاهرة عامة تحكم نظريته في النظم يقول عنه بأنه " توخي معاني النحو في معاني الكلم وأن توخيها في متون الألفاظ محال فلما جعل هذا في نفسه ونشب هذا الاعتقاد به خرج له من ذلك أن الحاكي إذا أدى ألفاظ الشعر على النسق الذي سمعها عليه كان قد حكى نظم الشاعر كما حكى لفظه"[2] ، وقد يعني طريقة في الأداء من الوجهة التداولية الذي يكون تفعيلا لمدلولية أداء النص ليمتلك دلالته الجمالية الكاملة يقول: " فإن زعمت أنك جعلته قائلا له من حيث إنه نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه على النسق المخصوص، فاجعل راوي الشعر قائلا له فإنه ينطق بها ويخرجها من فيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، وذلك ما لا سبيل لك إليه، فإن قلت إن الراوي وإن كان نطق بألفاظ الشعر على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر فإنه لم يبتدئء فيها النسق والترتيب وإنما ذلك شيء ابتدأه الشاعر"[3] ، وهذا يرجع في رأي عبد القاهرإلى تصور" النسق الذي يرونه في الألفاظ وجعلوا لا يحفلون بغيره ولا يعولون في الفصاحة والبلاغة على شيء سواه حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه ونطق بألفاظه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه كان قد أتى بمثل ما أتى به الشاعر في فصاحته وبلاغته إلا أنهم زعموا أنه يكون في إتيانه به محتذيا لا مبتدئا ونحن إذا تأملنا وجدنا الذي يكون في الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء إنما يقع في النفس أنه نسق إذا اعتبرنا ما توخى من معاني النحو في معانيها "[4]، ويذكر رأي

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ،ج10 ، دار صادر، بيروت ، ط1، (د.ت) ص 353

[2]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 ،ص 273

[3]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 ،ص 274

[4]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 ،ص 338

بعضهم في تخصيص النسق في الاستعارة أو الوزن؛ يقول: " ونعود إلى النسق فنقول_فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه لم يبق إلا أن يكون في الاستعارة، ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز وأن يقصر عليها لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة، وإذا امتنع ذلك فيها لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا النظم، وإذا ثبت أنه في النظم"[1]

فالنسق هو النظم وهو الجمال، وهو وحدة النص وتماسكه وانسجامه ليؤدي مدلوليته المحققة لمقصدية دلالته النصية بجميع أنماط إحالالتها ومؤشراتها يقول عبد القاهر: "لا يكون الإتيان بالأشياء بعضها في إثر بعض على التوالي نسقا وترتيبا حتى تكون الأشياء مختلفة في أنفسها، ثم يكون للذي يجيء بها مضموما بعضها إلى بعض لغرض فيها ومقصود لا يتم ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخير لها مواضع فيجعل هذا أولا، وذاك ثانيا، فإن هذا ما لا شبهة فيه على عاقل، وإذا كان الأمر كذلك لزمك أن تبين الغرض الذي اقتضى أن تكون ألفاظ القرآن منسوقة النسق الذي تراه... ويزعم أن النسق الذي تراه في ألفاظ القرآن إنما كان معجزا من أجل أن كان قد حدث عنه ضرب من الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله وإذا قال ذلك لم يمكنه أن يقول إن التحدي وقع إلى أن يأتوا بمثله في فصاحته وبلاغته لأن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة... ورأينا العقلاء حيث ذكروا عجز العرب عن معارضة القرآن قالوا إن النبي تحداهم وفيهم الشعراء والخطباء والذين يدلون بفصاحة اللسان والبراعة والبيان وقوة القرائح والأذهان والذين أوتوا الحكمة وفصل الخطاب ولم نرهم قالوا أن النبي عليه السلام تحداهم وهم العارفون بما ينبغي أن يصنع حتى يسلم الكلام من أن تلتقي فيه حروف تثقل على اللسان "2

أما في الفكرالفلسفي واللساني الغربيين فقد جاء في المعجم المعقلن لكريماس عن مادة النسق (Ordre) أن: المفهوم المعرفي للنسق بمعناه العام يخص متوالية

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 ،ص 292

[2]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 ،ص 342

منتظمة ضمن مصطلحها، ولا يمكن تدقيقها أكثر من كونها متوالية...وتخص السيميائية من جهتين:

النسق يطلق من جهة على حضور أو ظهور ظاهرة (ظهورا كميا) داخل سلسلة من الظواهر غير معرفة، وإذا استطعنا معرفة انتظامها سيصبح لها معنى، ويمكن استغلال ذلك كنقطة انطلاق للتأويل المنطقي الدلالي لتلك الظاهرة المتكررة؛ كما ينظر إلى النسق أيضا على أنه مبدأ تفسيري للنظام التركيبي والدلالي لجامع الخطاب؛ بحيث إن أي انتظام للظاهرة لكي يكون في مقدوره الكشف عن هويته في السلسلة المقالية فإنه يستلزم تقطعا في حضور تلك الظاهرة، وتظهر بالنظر إلى المفاهيم المحيطة بها، في علاقة غير منتظمة ومتعدية.

وهكذا يبدو من أجل ضبط إيقاع يقتضي ليس فقط انتظام ظهور ظاهرة ولكن يجب حضور على الأقل مفهومين مختلفين موزعين في نسق تتابعي غير متعاكسين بالنسبة لأحدهما عن الآخر، ويمكن الكلام في هذا الصدد عن نسق الكلمات في الجملة، وندرك من خلاله كل ما هو مناسب ودال في " ضَرَبَ عمر زيدا"، ويعمل النسق بكونه مقولة كلية للتعبير تسمح بالتمييز بين الفاعل والمفعول به، و يصبح بأخذ هذا المفهوم تصور النسق مسلمات أساسية للتحليل التوزيعي، ويمكن توجيه أكبر نقد يتمثل في الالتباس بين التوجيه المنطقي ونسق الدوال.[1]

إن أصل مصطلح نسق (Ordre) لاتيني (Ordo) ويعني صفا وتتابعا، وترتيبا منتظما

1. التنسيق ترتيب منتظم من جهة. ومنطقيا بحسب ديكارت يعني: "النسق الارتكاز فقط عن كون الشيء المفترض من البداية يجب أن يكون معروفا دون مساعدة ملاحقيه"، وبحسب باسكال: "فإن للقلب نسقه، والعقل مسلكه بالمبدأ والإشارة" حسن التصرف والتنسيق هنا مطابق للعقل.

2. صنف، أوطبقة التي ينتمي إليها الأشخاص أو الأشياء المصنفة مثال جمعية الأطباء جماعة مورفولوجية وسطية بين الطبقة والعائلة.

3– الهارمونية كما يقول لايبنيز(Leibniz)" إن الله لم يخلق شيئا دون نظام"

---

[1] - A .J.Greimas ;J.Courtés , Sémiotique dictionnaire raisonne de langage ,Hachette , Paris ,1979p263

4-الانتظام وثبات الظواهر كما يقول كانت "Kant": " إن نسقية وانتظام الظواهر هي التي يطلق عليها مصطلح الطبيعة"[1]

ولا يخفى بإن الخطابات والوسائط الدلالية الحاملة للفكر والثقافة تشكل منظومة دلائلية رامزة، ومن هذا المنظور فقد حاول كثير من الباحثين البداية من المقاربة التأصيلية المعرفية للنسق الدلالي عامة ومنه النسق الفلسفي الثقافي بوصفه يشكل منظومة بنائية من العلامات السيميائية ذات مداليل خاصة تؤدي الوظيفة المنوطة بها، وقد اختلفوا في الاصطلاح عليه وبالتبعية تباينت مفاهيمه، وقد يطلقون على وحدات العلامة أو الدال أوالرمز للدلالة على نسقية خاصة تحمل إبلاغا معينا.

ويجمعها مصطلح الرمز بمعناه العام الذي هو علامة تدل على شيء ماله وجود قائم بذاته، فتمثله وتحل محله فالكتابة واستخدام الرموز عمليتان من العمليات الرمزية. ويعمد العلم إلى استخدام الكثير من الرموز بقصد الإيجاز، كما هو الحال في الرموز الكيميائية، وفي الفن يكون الرمز متميزا بوجه عما يشبهه من أشخاص وموضوعات[2]، والرمز يختلف عن العلامة لتطابق الدال فيه مع المدلول، وهو تجاوز المدلول للدال إذ السلام (المدلول) يتعدى حدود الحمامة (الدال) التي تشير إليه في الرمز المعروف، والرمز يحتاج إلى تأويل بينما العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة آنية حاضرة[3]، وهو عند البلاغيين العرب نوع خاص من الكناية في حالة قلة الوسائط فيها كما ينص ذلك القزويني وبعضهم يجعلها مرادفة للتعريض، وهو عند البلاغيون المحدثين "شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة"، أماعند "كرانجر G.G GRANGER" فهو" نسق رمزي"، وعند"فلوكو متسيف" "نسق سميوطيقي" [4]

وفي الحقيقة فإن البحث عن شكل ووظيفة وحدود مكاشفات الأنساق الدلالية اللسانية النصية كانت الغاية التي يسعى من خلالها الفكر الفلسفي والبلاغي في تأملاته ورؤيته إلى امتلاك نظرية معرفية فلسفية تأويلية تفسيرية تأصلية كاملة لكل ما يبدو في نظامه ووسائله بمصادر نبوية ربانية، أو روحانية حدسية حسية أو

---

[1]- S ,Auroux /Y.Weil.Nouveau vocabulaire des études philosophique .Hachette .Paris 1984 p161-162

[2]- مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، ج1، ص 879.

[3]- يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص 209.

[4]- ROSSI LANDI Lingusties And Economics P 10-11.

وجدية ذوقية أو إلهامية رؤيوية أو"لوغوسية" أو "نوسية "[1]، وسواء كانت مطلقة أم نسبية، ثابتة أم متغيرة، كلية أم جزئية، علمية أم خرافية؛ فهي تتوخى كلها حسم المعركة المعرفية الفكرية الشرسة القائمة منذ أن وجد الإنسان ولهج بأول حرف من لسان المعرفة الذي قد يكون نسقا بلاغيا ربانيا محضا أم مزيجا من بلاغة النسق الرباني المعرفي الإيماني وبلاغة نسق المتخيل الدلالي الأسطوري الحدسي أو نسق "اللوغوس" أو "النوس" الدلالي العقلاني التجريدي، أو ماجاء بعد ذلك من فلسفات روحية ومادية، وطوال هذه الحقب التاريخية الغابرة قبل الطوفان وبعده تطايرت إلى وعينا بعض الشظايا من ذاكرة هذا التاريخ المعرفي السحيق الذي يحدثنا بصوت من رؤية تأصيلية عن النسقية المعرفية الهرمسية[2] أو الإدريسية[3]، أوالفرعونية[4]، ويحدثنا بصوت من رؤية أخرى عن النسقية المعرفية اليونانية[5] ليصبح بعد ذلك تاريخ مكاشفات الأنساق الدلالية المعرفية متعدد الألحان.

ولا شك بأن هذا الإرث المعرفي التاريخي المتعدد يمثل تجربة حيوية أوصلت الإنسان إلى صنع البداية الجادة لظهور مرحلة أخرى بمنظوماتها ومفاهيمها

---

[1]-محمد عابد الجابري ،تكوين العقل العربي ،دار الطليعة ،بيروت،ط2 ،1985،ص 20 تأسست الفلسفة الرواقية وكل الفلسفات القائمة على وحدة الوجود من فكرة "اللوغوس " التي أتى بها هراقليطس ، وتأسست الفلسفات المخالفة لها من فكرة "النوس" التي أتى بها سقراط وكانت الأساس لفلسفة أفلاطون وأرسطو ، المرجع نفسه ص 20

[2]-ابن كثير ،قصص الأنبياء،الشركة الوطنية للكتاب،1978، ص125 راجع أيضا أبجد العلوم ج: 1 ص: 174

تداول على ملك مصر من الأمم كالعمالقة واليونانيين والروم فخفي أنسابهم فانتسبوا إلى موضعهم وكانوا في السلف صابئة ثم تنصروا إلى الفتح الإسلامي وكان لقدمائهم عناية بأنواع العلوم ومنهم هرمس الهرامسة قبل الطوفان وكان بعده علماء بضروب الفلسفة خاصة بعلم الطلسمات والنيرنجات والمرايا المحرقة والكيمياء وكانت دار العلم بها مدينة منف فلما بنى الإسكندر مدينة رغب الناس في عمارتها فكانت دار العلم والحكمة إلى الفتح الإسلامي.

[3]- ـ المرحلة الإدريسية أو مرحلة ظهور الكتابة بمختلف أشكالها وطرق تأديتها والمواد المستخدمة في إنجازها ،وبظهور الحضارة الورقية ازدهرت صناعة الكتاب المعتمدة أساسا على النسخ اليدوي، وطور الإنسان أنماط إنتاج المعرفة واستقبالها في مرحلة هيمنة الأنساق المعرفية المكتوبة، ومن ثم غلبة المقروء على المسموع؛ وإطلاق مصطلح الإدريسية على هذه المرحلة يستند إلى حديث أبي ذر الذي يرجع بدايات حضارة نشاط إنتاج واستقبال المعارف المكتوبة إلى النبي إدريس عليه السلام أو كما قال صلى الله عليه وسلم :أول الرسل آدم وآخرهم محمد ،وأول أنبياء بني إسرائيل موسى ،وآخرهم عيسى ،وأول من خط بالقلم إدريس.،راجع السيوطي ،الجامع الصغير ،م 3 رقم الحديث 2846

النسق راجع معجم البلدان ج: 5 ص: 400

ومن عجائب مصر أمر الهرمين الكبيرين في جانبها الغربي ولا يعلم في الدنيا حجر على حجر أعلى ولا أوسع منها طولها في الأرض أربعمائة ذراع في أربعمائة وكذلك علوها أربعمائة ذراع وفي أحدهما قبر هرمس وهو إدريس عليه السلام وفي الأخر قبر تلميذه أغاتيمون وإليهما تحج الصابئة

[4] - تحوت أو توت إله الحكمة عند الفراعنة، وصاحب كل العلوم والأعمال، والديانة، والفلسفة والسحر

[5]- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط1 2000ص28،راجع أيضا الجابري ، نكوين العقل العربي ،ص166

وتصوراتها المتميزة ارتقت بمستوى المكاشفة وحدودها ونمطها إلى نظريات تؤسس للمبادئ المعرفية الكلية حدسا ووجدانا، عقلا ومنطقا ضمن تصورات مثالية أو مادية بأدوات التحليل والتفسير أوالبناء أو التفكيك في محاولاتها تخطي سمك النصوص وصلابتها لفهم شفرات وسائل تشكيلها المعبرة عن المشكلات الكونية الكبرى، والتي أخذت في أغلب الأحيان شكل معركة معرفية فكرية جدلية من الطراز الأول ذات بعد فلسفي ديني بلاغي في جوهرها ومنحاها، ويمكن أن نشير إلى بعض المحطات المعرفية التاريخية الكبرى التي ظهرت فيها أنماط من مكاشفات نسقية دلائلية لسانية تستعين فيها الأديان أو الفلسفات بالبلاغة ووسائلها التقريرية الإقناعية والتأثيرية الإبلاغية ومنها:

1. في الفكر الهندي القديم:

كان البحث عن نمط وحدود وسائل المكاشفة يمثل مركز التلاقي بين الفلسفة والدين والبلاغة والدلالة، وأنظمة رموزها؛ وترجع المحاولات من هذا النوع إلى أقوام وأمم وحضارات وفلسفات قديمة، ومن هؤلاء الصينيون و الهنود الذين تناولوا بعض مشكلات الرموز والعلامات[1] والأنساق الدلالية ذات البعد الديني الفلسفي البلاغي قبل اليونان وبخاصة قضية الارتباط بين طبيعة الدوال "وقسموها إلى ما يدل على مدلول واحد أو الكيفية أو الحدث أو الذات، و بينوا دور السياق في إبراز المعنى المقصود .."[2]، ويستشف من هذا أنهم حاولوا التمييز من الوجهة التداولية بين العلامات التقريرية والإخبارية والإنجازية، والتراكيب والأنساق، وأصناف دلالات الوحدات اللسانية، وأنساقها البلاغية وسياقاتها المعرفية العلمية والدينية والاجتماعية والنفسية والفكرية.

2- في الفكر الفلسفي اليوناني القديم:

تناول فلاسفة اليونان قضايا الأنساق الدلالية وأنماطها وحدودها ووظائفها في منحاها الفلسفي البلاغي الدلالي التداولي بمرجعياته المرئية وغير المرئية، الفكرية والنفسية والروحية، ويرى تودوروف أن الصقليين هم الرواد في الاهتمام بمسائل البلاغة[3] ، فقد حاولوا دراسة الأساليب البلاغية لا بوصفها مجالا لاستقطاب

---

[1]- O .Ducrot / T. Todorov .Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage . editins Seuil .Paris .1972 .p-114113

[2] - أحمد مختار عمر، علم الدلالة ،عالم الكتب ،القاهرة ط5 ،1998 ص 19-20

[3] -T.Todorove, dictionnaire en cyclopedique des Sciences du longoge Seuil, paris, 1972, p99

الألفاظ الغريبة، ولكنها تمثل شكلا خطابيا تقريريا للجدال والتأثير وفكرا فلسفيا عقلانيا للفهم والإقناع، وأبرز أقطابها في هذه الفترة المبكرة هم السفسطائيون الصقليون وبخاصة كوراكس وتيسياس اللذين اشتهرا قبل خمسين عاما من مولد أرسطو[1] ، ثم بعد ذلك أصبحت الفصاحة والبلاغة عند الديمقراطيين فكرا فلسفيا سياسيا وسلاحا مهما في الجدل والخطابة الأمر الذي يستلزم الإلمام بأساليبها وفنونها وأقسامها لمواجهة الخصوم؛ فهذا جورجياس أول من استعمل أشكالا من الصنعة... كان لها وقع الجدة والاستحسان عند الناس في تلك الأيام فيما دار من جدل فلسفي ومعرفي ولغوي وبلاغي [2]، وفي الحقيقة فإن المعارك التي أحدثها سقراط مع خصومه ومنهم حورجياس وزميله بولص، وغيرهما من السفسطائيين استفادت منها الفلسفة والبلاغة، واللغة.

و تناول أفلاطون قضية الأنساق الدلالية اللسانية، وحاول الكشف عن العلاقات بين أطرافها المكونة لها في محاوراته مع أستاذه سقراط، والتي ذهب فيها إلى تغليب العلاقة الطبيعية الذاتية بينها، ويخالفه أرسطو في تغليبه الصلة الاصطلاحية العرفية[3] بين هذه الأطراف النسقية الدلالية اللسانية الصانعة للمعرفة بمختلف تمظهرها الفكري والفلسفي والبلاغي.

كما كان أرسطو من أبرز الفلاسفة في تمييزه بين الأشياء والتصورات والأصوات أي الواقع والمعاني والرموز أو الكلمات، كما تناول مسائل الأنساق الدلالية في مؤلفاته التنظيرية مثل كتاب الخطابة والشعرية، وبخاصة ما تعلق منها بالاستعارة؛ وفي الاتجاه نفسه، وبهذا التناول المزاوج بين التصورين الفلسفي واللساني كانت البلاغة آنذاك تعد النتاج اللغوي العقلي النفسي الجمالي العملي الأدائي التداولي لأصول المنطق والفلسفة والقانون، والآداب، ولا عجب إن افتتح أرسطو كتابه "الخطابة" بقوله: "الخطابة نظير الديالتيك". فالخطابة أو البلاغة جار كريم للديالتيك، يقع على الجانب الأعلى[4]، ويعرفها بأنها "بأنها ملكة اكتشاف وسائل الإقناع الممكنة بالرجوع إلى الموضوع أيا كان"[5] ، ومن ثم فإن دور البلاغة في

---

[1] - يروكس، ويميزات، النقد الأدبي، الجزء 1، ترجمة محي الدين صبحي، حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق 1393-1973، ص89.

[2] - المراجع نفسه، ص: 89.

[3] -أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 17-18.

[4]- المرجع نفسه، ص: 101.

[5] - المرجع نفسه، ص: 102.

الخطاب أن تمده بأنواع أربعة من "البراهين الاسطناعية" أو من وسائل الإقناع وهي: البراهين الأخلاقية، واتصاف المتكلم بهذه الأخلاق هو أساس الإقناع، والبراهين العاطفية، أي الاتكاء على الأساليب الانفعالية التأثيرية التهييجية لإقناع الجمهور إقناعا وجدانيا، والمجادلات الصحيحة القائمة على التأسيس المنطقي للحقائق والمجادلات الظاهرية التي تبدو مقنعة لنا بكونها تبرهن على قضية من القضايا.

وما يهمنا أكثر في هذه الدراسة الإشارة إلى أن أرسطو قد أضاف إلى أقسام البلاغة السابقة قسما سادسا آخر سماه الأسلوب اللفظي lexis، وفيه يتركز الاختلاف الجوهري بين أرسطو وأفلاطون في النظر إلى دور البلاغة ووظيفتها، وخصها باثني عشر فصلا وكلها تحاول تكريس المبدأ الذي يقول "لا يكفي المرء.. أن يعرف ما يقول.. ولكن عليه أن يعرف كيف يقول". وهذا المبدأ هو الذي يعطي للكلام طاقة تعبيرية غير محدودة، ويجعله يتميز عن غيره، ويظهر بشكل متفرد خاص، وأحسن الوسائل البلاغية عنده هي الاستعارة التي خصص لها وحدها الفصلين الأولين من الكتاب الثالث، ويعرف الاستعارة بأنها "تسمية الشيء باسم آخر ضمن اختيار أحد الأصناف الأربعة من الجنس إلى النوع، ومن النوع إلى الجنس ومن النوع إلى النوع، وبحسب مقتضى الحال[1]".

كما يمكن أن نشير إلى بعض المسائل المتميزة في البلاغة التي تناولها إيسوقراط، وإذا كان أرسطو في تناوله لمسائل البلاغة كان أكثر اتساقا وتحليلا فإن إيسوقراط في تناوله كان أكثر تركيزا على مسائل الفصاحة فهو يرى فيها " عملية خلاقة، وهي مصدر المدنية والقوانين والفنون ومعظم خبرات الإنسانية، كما أنها العلامة الفارقة التي تميز الناس عن الوحوش، مثلما هي أداة الحكمة ومختبرها. إنها تزين التجربة وتحولها، وتجعل القديم جديدا أو الجديد قديما، والكبير صغيرا والصغير كبيرا. إنها مظهر الذكاء وانعكاس الشخصية، وهي الصورة الخارجية للروح الصادقة الفاضلة"[2].

كما أن التفكير الفلسفي كان دوره واضحا في تعميق الفهم لمسائل المكاشفة اللسانية البلاغية التي زادت فعاليتها بعد أن عمل الفلاسفة على ظهور حقل معرفي آخر يتمثل في بدايات تبلور نظام العلامات اللفظية التي كانت على الدوام تؤدي

---

[1] - بروكس وويمزات، النقد الحديث، ص:104-105.

[2] - بروكس، النقد الأدبي، ص: 107.

دورا أساسيا، وكان التفكير في العلامات يختلط دائما بالتفكير الفلسفي في اللغة، ومنذ العصور القديمة نستشف وجود نظرية سيميائية ضمنية في التأملات الفلسفية اللغوية القديمة التي وجدت في الصين وكذلك في الهند واليونان وروما؛ وعند سانت أوغسطين، وعند المتكلمين وفلاسفة المسلمين، وهكذا فقد ساعد هذا الإرث الفكري الفلسفي التاريخي القديم على تكوين المفهوم العام للسيميائية عند فلاسفة القرون الوسطى؛ ويجب علينا مع هذا الإرث كله انتظار فلسفة جون لوك ليظهر إلى الوجود مصطلح Sémiotique "السيميائية"، وطوال هذه الحقبة فإن السيميائية لم تتميز عن النظرية العامة – أو فلسفة اللغة، وأصبحت السيميائية تخصصا علميا بفضل أبحاث الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce1839-1914)، ويرجع التأسيس الثاني للسيميائية اللسانية إلى فردينان دي سوسير، وكان التأسيس الثالث للفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر في كتابه عن فلسفة الأشكال الرمزية، وقدم بوضوح مبادئه المتمثلة في دور أكثر من وسيلة لغوية، وهذه لا تستخدم في تعيين حقيقة سابقة ولكن للنطق وقولبة المفاهيم، وبهذه الطبيعة تكتسب الرمزية دورها الذي يحدد معناها العام على أنها تنطبق على أي شيء يحدث معنى، وفي مقابل ذلك تميز الإنسان عن الحيوان لكونه يمتلك أنظمة للاستقبال ذات التأثير (الأولي والثانوي)، وبهذا يستحق تسميته بالحيوان الرمزي.[1]

وعلى العموم فإن فلاسفة اليونان ومن أتى بعدهم من فلاسفة القرون الوسطى وغيرهم كانوا بمنطقهم وجدلهم وحواراتهم يشاركون في صياغة المشكلات الفلسفية الكبرى وعلاقتها بالأنساق الدلالية اللسانية الإبلاغية مثل العلاقة بين الفكرة والأشياء واللفظ ومدلوله، وعلاقة كل ذلك بإمتلاك الوسائل المعرفية المنطقية الإقناعية أو الحدسية أو العلمية أو التأثيرية الوجدانية الناجعة.

3- في الفكر الإسلامي:

كان ظهور الإسلام ونزول أول آيات القرآن أكبر حدث قلب وجهة العرب الحضارية وجعل منهم أمة تعيش جدلا فكريا جديدا لم تعهده من قبل؛ وهكذا كان القرآن بخطابه الرباني الإيماني المعرفي الأسلوبي الفكري الجمالي الحضاري السبب في

---

[1]- O .Ducrot / T. Todorov .Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage . editins Seuil .Paris .1972 .p-113-114

ظهور هذا الجو الفكري الجديد بمركزه التأملي الذي يدور أساسا حول الإعجاز والتأصيل المعرفي للنظريات اللغوية والبلاغية والتأويلية والتفسيرية والجمالية.

وفي الحقيقة فإن المعركة الكلامية الفلسفية الطويلة التي عرفها الفكر الإسلامي في أزهى عصوره كانت بالدرجة الأولى لسانية بلاغية بيانية جمالية، وقد احتلت مسألة المجاز اللغوي الحيز الأكبر والمركزي في كل ما نشأ من جدل حول مسائل دينية عقائدية تشريعية وكلامية معرفية عقلية علمية وبكلمة جامعة حضارية مرتبطة في صميمها بأصول كل العلوم اللغوية والبلاغية والشرعية بما في ذلك علوم القرآن وتفسيره والشروح المختلفة للحديث النبوي الشريف وعلومه.

وهكذا فقد كان مفهوم الأنساق الدلالية وأشكالها متداولة في أكثر من حقل معرفي في الفكر العربي الإسلامي، وهي من أهم الحقول التي تناولت قضايا الفلسفة والبلاغة والنحو والمنطق وعلم الأصول، ومن صور كلامهم عن نسقية الدلالة الوضعية التي يرون بأنها إما أن تكون دلالة مطابقة أو تضمن أو التزام؛ وأما أن تكون دلالة لفظية غير وضعية أي الدلالة الطبيعية، كدلالة "آه"على الوجع، والدلالة اللفظية العقلية، كدلالة تكلم الشخص من وراء حجاب[1]، ويعني ذلك إمكانية تقسيم نسقية الدلالة إلى لفظية وغير لفظية، والأولى هي دلالة المطابقة والتضمن والثانية هي دلالة الالتزام[2] بحيث " يكون اللفظ له معنى وذلك المعنى له لازم من خارج... ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه"[3].

وساهم علماء الأصول في إثراء منظومة مصطلحات الأنساق الدلالية اللسانية إذ قسم الأحناف مكاشفة حدود حقائق الأنساق اللسانية الدلالية من جهة علاقة اللفظ بالمعنى، إلى خاص، وعام، ومشترك، ومن جهة استعمال اللفظ في المعنى إلى حقيقة ومجاز وصريح وكناية، ومن جهة المعنى وخفائه.. إلى ظاهر ونص، ومفسر ومحكم، وخفي، ومشكل، ومجمل ومتشابه، ومن جهة كيفية دلالة اللفظ على المعنى، وطرق الوقوف على قرار المتكلم منه إلى عبارة وإشارة ودلالة واقتضاء[4]، وقسم جمهور الفقهاء مكاشفة حدود حقائق الأنساق الدلالية اللسانية إلى دلالة المنطوق، ودلالة المفهوم، ودلالة المنطوق هي ما فهم من دلالة اللفظ قطعا في محل

---

[1]- الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، دار الأندلس بيروت، ط4، ص 43.

[2] -راجع محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، منشورات جامدة الفتح، 1993، ليبيا، ص 71-73.

[3] -الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، م1، ص 19-20.

[4]- زكي شعبان، أصول الفقه الإسلامي، منشورات جاملة بنغازي، ليبيا، ط2، 1971، ص 294.

النطق، وأما المفهوم فهو ما فهم من اللفظ في غير محل النطق، وقسموا المنطوق إلى ما لا يحتمل التأويل، وهو النص، وما يحتمله، وهو الظاهر.[1]

كما ساهم الفكر الإسلامي من جهة أخرى في طرح كثير من القضايا المعرفية ووسائلها، ومنها القضية اللسانية المركبة من علاقة العلامات بالتصورات الذهنية وإحالاتها على أعيان الأشياء في وجودها الخارجي الطيني والحبري الواقعين، وفي هذا الشأن يذكر أبو حامد الغزالي أن "للشيء وجود في الأعيان ثم في الأذهان ثم في الألفاظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي هو في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"[2]، كما كان اختلافهم في كون الألفاظ موضوعة بإزاء الصورة الذهنية أو بإزاء الماهيات الخارجية بحيث "ذهب الشيخ أبو اسحاق الشيرازي إلى الثاني.. وذهب الإمام فخر الدين الرازي وأتباعه إلى الأول، واستدلوا عليه بأن اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن فإن من رأى شبحا من بعيد وظنه حجرا أطلق عليه لفظ الحجر، فإذا دنا منه وظنه شجرا أطلق لفظ الشجر، فإذا دنا منه وظنه فرسا أطلق عليه اسم الفرس، فإذا تحقق أنه إنسان أطلق عليه لفظ الإنسان فبان بهذا أن إطلاق اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الخارجية، فدل على أن الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي، وأجاب صاحب التحصيل عن هذا بأنه إنما دار مع المعاني الذهنية لاعتقاد أنها في الخارج كذلك، لا لمجرد اختلافها في الذهن"[3]

وجماع القول فإن المنحى المنطقي الفكري والفلسفي للأنساق الدلالية البلاغية نتج عنه إشكال كان محل جدل مستمر ومنه على سبيل المثال اختلافهم في رتب البلاغة أهي متناهية أم لا؟ كما نتج عن ذلك اختلافهم في تحديدهم لمفاتيحها المفهومية والاصطلاحية، وظواهرها اللسانية، كما كانت اهتمامات الفكر الإسلامي بقضايا الأنساق الدلالية البلاغية والفكرية من صميم محاولاتهم تفسير ظاهرة إعجاز القرآن وما فيه من مجاز، وكل ذلك كان له انعكاس على عقيدتهم وفهمهم لشريعتهم؛ ومن ثم تمذهبهم الديني والفكري والسياسي، وإشكاليات المعرفة عامة.

4- الفلسفات الصوفية المثالية ومكاشفات أنساقها الدلالية الرامزة:

---

[1] -الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، 94/3.

[2] - الغزالي، معيار العلم، ص 46-47.

[3] - السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي البجاوي، دار الفكر (د.ت)، 42/1.

يعتقد المنحى الفلسفي البلاغي الرمزي الصوفي أن تجربة التعبير والكتابة كشف لحقائق لا يصل إليها إلا العارفون بالله بوسائل لسانية ذات دلالات تبوح بأسرارها ومكنوناتها إماء ورمزا، ويرصد المنحى الفلسفي البلاغي الرمزي الشعري الغنائي العمليات الذهنية والرؤى الجمالية المتداخلة المتسترة الخفية الروحية من بين الحقول الدلالية الظاهرة، وبخاصة بعد بلورة المذهب الرمزي الذي كان وراء تحديث وسائل التعبير من منظور فلسفي وفكري ومعرفي وجمالي واحد يجمع بين كل هذه الوسائل الدلالية.

5- من المفهوم الفلسفي للرمز إلى بلاغة الغموض:

كان مفهوم الرمز في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر مجالا لكثير من النظريات الفلسفية والثقافية والتحديدات الصعبة التي تصل إلى درجة الاستحالة في فهمها واستيعابها؛ ويحتم علينا النظر إليه على أنه يمثل أساسا تعبيريا بسيطا ولكنه ضروري، وهذا ما فعله بعض الدارسين في ذلك العهد فـ"جورج فنور" استعرض في دراسته للفن الرمزي كثيرا من النصوص الدينية لتدعيم نظريته في ضرورة الرمز، وكذلك عند رجال الدين الزراديتشيين والنحاة المصريين وآباء الكنسية، وهؤلاء كلهم يستعملون وسائل تعبيرية إيحائية من أجل الإفضاء إلى حقائق الكون والآلهة، كما أن معابدها تستحضر معاني خاصة من الشعائر نفسها ومن الأشياء الخاصة بها.

وهكذا يكون الرمز في البداية هو الأساس في إقامة العلاقات بين العالم الطبيعي والروحي؛ ويرون بأن هذه العلاقة تتسم بالغموض الضروري للتلميح بكل خفايا وأسرار الأديان أو التجربة الروحية.

ويرى هيجل انطلاقا من التأمل الرمزي في حقيقته الجمالية المحضة أن أبا الهول يمثل"رمز الرمزية" لأن الأسد المشهور الرابض برأس إنسان يظل سرا لا يستطيع أي مفسر أن يصل إليه، ويتساءل ما إذا كان هذا التجميع لعناصر إنسانية وحيوانية هي تمثيل لإله الشمس؟ أو هي تمثيل للأسد حارس الأموات؟ أو للملك "كفران"؟ أو لحارس يسهر على أمن مصر؟ ويجيب: لا أحد يستطيع أن يحرك هذا الوحش الجامد[1]؛ ويقول عنه في نهاية الأمر بأنه سمو للعقل الروحي الذي يخشى من إله الحقيقة، والذي لا يقترب منه إلا بشيء يناسبه فقط، أو غريب عنه كلية. وبهذا فإن

[1] -La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

أبا الهول: (يصبح المكون لروح الرمز نفسه، وحينما يصل إلى هذه الدرجة يجعل من الرمز لغزا).

ويرى بعضهم الآخر في بلاغة المنحى الرمزي استشعارا للطموحات المستقبلية لعلماء التحليل النفسي وبرا سايكلوجيا الذين يحاولون باستعمالهم الرمز الوصول إلى مناطق في الفكر مجهولة ما زالت ثرية في محتويات دلالتها؛ ولا يمكن الكشف عنها إلابالتكثيف الاستعاري؛ وبهذا المنهج الرمزي وحده الذي يبدو بمقدوره أن يدرك أو يعمل على إدراك الحقيقة المختبئة بصفة عامة، والتي تبدو غريبة والكشف عن محتواها الكامن في حقول مكتنزة بغموض دلالي مثل: الأشواق الروحية والأحلام وإثارة الرغبات والخوف من المجهول والعدم، والموت واستشراف الآمال؛ ومازالت اللغة الطبيعية تملك طاقة توليد الرمز والرمزية للتعبير عن كل هذه الحقول الدلالية.

إن فلسفة الرمزيين لم تهتم بالتراكيب التي تكلم عنها سميث، ومع ذلك فإن مفهوم نظرية الرمز يظل هو قلب الحركة الرمزية المحصورة في المرحلة ما بين سنتي 1885- 1895.[1]، وما دامت فلسفة بلاغة المنحى الرمزي هي رؤية خاصة لإدراك العالم فأن تحديده يبدو مستحيلا لصعوبة الإحاطة به، ولكن مع ذلك فإن هذا المنحى قائم بالدرجة الأولى على طريقة خاصة في إدراك العالم؛ وتستند في تعاملها الأدبي على مثالية هيجل، التي تبحث عن الحقيقة لا عن طريق العقل، ولكن بالحدس لأن الرمزية هي طريقة في اختيار رؤية ميتافيزيقية، وبهذا نستطيع أن نفهم ما صرح به ستوارت ميل في كتابه (Ermitage) في فيفري سنة 1893 بأن الرمز يذكر الإنسان بالروح الخالدة للجمال المستتر وراء أشكال متغيرة للحياة الناقصة لذا يجب عليه أن يكون السيد المطلق لجميع صور الحياة، وأن لا يقبل أن يكون عبدا مثلما هو عليه عند الواقعيين والطبيعيين.[2]

إن اختيار بلاغة المنحى الرمزي لا ينشأ من مجرد رفض للعالم الخارجي فقط، ولكنه ينشأ من اختيار إيجابي يتمثل في تلك التجربة الرؤيوية الداخلية التي ليست إلا ذلك العالم الذي وصفه هيجو بحوض السمك الزجاجي للحقيقة، وبالتعبير الصوفي فإن السماوات لا تعبر عن العظمة الإلهية إلا بهذا المنحى البلاغي الرمزي

---

[1] A.M. Schmidt . La Litterature Symboliste . Presse Univesitaire de France .Paris .1969 .p51-64

[2]-voir, La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

الذي يرى من خلاله عالما جديدا نقيا موحدا انطلاقا من الإحساسات المفككة المتزامنة، والتي تتم في أغلب الأحيان خارج الرقابة المنطقية، وبمعنى آخر فهي ليست مجردة، ولكنها معطيات مباشرة للشعور.

إن العصر الذي سادت فيه فلسفة بلاغة المنحى الرمزي كان يوحي بالرفض الكلي لواقع العصر المادي والدعوة للمحافظة على طاقة الانطلاق نحو عالم الأحلام لبناء عالم آخر من الخيالات [1]، وهذا المناخ الفلسفي الذهني الجديد كان من اللازم أن يعمل على تحقيق وحدة الأثر التي تؤدى إلى التواصل بين العالم والقلب، وهكذا سيصبح الموقف الأهم عند المثاليين المستبشرين متسما بروح توحي كلها بظاهرة الغربة والسخرية؛ وهكذا فإن الوحدة والغربة ستصبح فلسفة؛ وهذه الروح أدت ب"ألبير ماري " إلى الدعوة بقوة إلى الانتحار الميتافيزيقي. [2]

كما أن استعمالهم لأشكال نسقية دلالية جديدة لها القدرة على تمديد المعاني ضمن غائية البحث عن المعاني الأرجوانية، وتضمينها دلالات بمقدورها أن تتساوق مع اهتزازات الأشواق الروحية للبوح بكل أسرار الجمال الحقيقي.[3]

إن الرمز بهذه الروح تجعل منه عرافا يكشف عن أبعاد الأشياء، وهذه المتعة تصبح حلما صوفيا يستحضر تدريجيا صفة الأشياء والظواهر لتشف عن حالة الروح فيها أو تناقضاتها أو اختيار حالة للتخلص من كل ذلك لتحقيق مجموعة من الاستكشافات الغامضة التي تصير تقمصا كليا لموضوع مشبع بالرمزية، أو لحالة روحية رمزية غامضة.[4]

ويجب في حكمنا على ثورة الأنساق الدلالية اللسانية الرمزية في الفكر والثقافة ألا نبتعد عن الفلسفة الأساسية التي صاحبتها عند ظهورها، وحاولت استيعاب خلفيتها الإبستيمولوجية الجمالية، وكما يرى فاليري فإن عظمتها تكمن في إبداع الكتابة الكاملة للإنسان لأنها تسعى للوصول إلى اكتشاف اللحن الداخلي للكائنات والوجود، ومن ثم جاز لنا الحكم بإن المنحى النسقي الدلالي اللساني البلاغي الجمالي الرمزي تولدت منه كل التيارات الفلسفية والنفسية والأدبية المعاصرة.

---

[1]- voir- La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] -voir- La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[3] -voir- La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[4] -voir,G. Lanson . Histoire De la Littérature Française .Hachette .Paris 1970 p 1111-1204

6 -أثر الفلسفة الحديثة في توسيع مجال البلاغة الجديدة:

ظهرت الظواهرية ثم البراجماتية والتي من أهم أقطابها هوسرل وبيرس صاحب السيميائية والتداولية، ثم الفلسفة الوجودية التي تحركت فلسفتها داخل الأنساق الدلالية اللسانية الثقافية، ثم ظهرت جماعتان فلسفيتان كان منطلقها اللغة وأنساقها الدلالية البلاغية وهي: جماعة فيينا، وجماعة أكسفورد المعروفة بالفلسفة التحليلية اللسانية.[1]

كما عاشت فرنسا نشاطا فكريا ملحوظا منعكسا حول المجاز، وموضوعه يدور حول أهم ظواهره المستحوذ على تنظيرات أغلب الفلاسفة والمفكرين والنقاد والبلاغيين والسيميايين ، والمرتبط بأهم أنساقه البلاغية، والمتمثل أساسا في الاستعارة)، وفي جميع الأحوال فقد تناولوا تحليل مبادئها كما هي عند جيرارد جنيت(Gerad Genette)، وجاك دريدا(Jacques Derrida) ، أو في الأعمال التفسيرية والتصنيفية للبلاغيين المعاصرين التي تضم أسماء جون كوهين (Jean Cohen)، وفرانسي إدلين (Fracis Edeline)، وجاك ديران (Jacques Durand) ، وقد تجاوزوا في أبحاثهم الدقة التي كانت عند الرواد وبخاصة في محتواها النفسي، وعبر عن ذلك بنفنيست(Benveniste) وبارت (Barthes) بحيث جعلا المجاز يظم ليس الاستعمال اللغوي ولكن أيضا بقية الأنظمة الرمزية.

ونكتفي بالإشارة إلى الفلسفة التفكيكية التي تقدم لنا في حركة ثنائية كيف يمكن تجاوز ثنائية الكلام الكتابة نحو كتابة أصلية " وما دام " كل عنصر في اللغة ...يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات"، وهكذا فإن لهذه العناصر وسيطا يتعمق معها ويفشي بعضا من تجارب التأسلب والتشيء في الفلسفة التحليلية، والتفكيكية التي تنطلق "من الأصل الميتافيزيقي للمفهوم الغربي للعلامة، وتشكل نظاما" من الإحالات(renvois)، وهذه الاختلافات تكون مؤسسة مسبقا ويسميها دريدا "الأثر" ويعرفه بما "تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق"، وتتكون فضاءات الانزياحات والفواصل من لعبة هذه الآثار والاختلافات والإحالات داخل عناصر لغة الخطاب أو الكلام ويوصلنا إلى تصور أن في اللغة اختلافا وإرجاء وإزاحة، وهذا النوع من النسج اللغوي هو ما يطلق عليه مصطلح

---

[1] -رودجير بوبنر، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة ، فؤاد كامل ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،1988، 25-215

"le gramme" (الكتبة) أو وحدة الكتابة وعنصرها، وفي كل شيء كتابة بما في ذلك الكتاب المنطوق بمجرد أن يكون ثمة عمل إحالة "وأثرية" بين عناصره المختلفة، وهكذا تتحدد هذه الكتابة الأصلية "l archi-écriture" وهذا العلم يطلق عليه الغراماتولوجيا "la grammatologie"، ويتحدد بعلاقته مع الأنظمة الأخرى السيميائية.

7- بول ريكور (Paul Ricoer) وكتابه الاستعارة الحية:

ولد الفيلسوف الفرنسي بول ريكور سنة 1913، وينظر إليه بكونه فيلسوف الطائفة البروستانتية في فرنسا، وهو من التلاميذ القدامى للفيلسوف الفرنسي جون نبير (Jean Nabert)(1881-1960)، وفيلسوف الوجودية المسيحية الفرنسي جابريال مارسيل (Gabriel Marcel) المترجم لأغلب أعمال هوسرل إلى الفرنسية.

حاضر بول ريكور في جامعة ستراسبورغ بين سنتي (1950-1955)، ثم انتقل إلى جامعة السربون بداية من سنة 1956، ثم حاضر أيضا في جامعة نانتير (Nanterre) بين سنتي (1966-1978)، وفي آخرمشواره الجامعي درس في جامعة شيكاغو الأمريكية بصفته أستاذا لعلم اللاهوت؛ وكانت مؤلفاته في مراحله الأولى عن فيلسوف الظواهرية الألماني هوسرل، وفلاسفة الوجودية الألماني مارتن هايدجر وكارل ياسبيرس وجابريال مارسيل.

ويدور أغلب تفكيره حول فيمنولوجية هوسرل والفلسفة الوجودية عامة، ومن خلالها أقام نظرية تأويلية فلسفية تنطلق من التراث القديم الفلسفي والروحي، وتحاوره بالدرجة الأولى ضمن النصوص الفلسفية الظواهرية والدينية واللسانية والبلاغية وعلم النفس التحليلي وتفاسير الأناجيل، وكانت كتب بول ريكور امتدادا لكل هذه الصور من المشكلات المعرفية التي جوهرها قضايا مرمزات الأنساق اللسانية الدلالية البلاغية.

8- كتابه الاستعارة الحية (La Metaphore Vive):[1]

الكتاب مجموعة من محاضرات ألقيت في أيام دراسية في جامعة تورونتو (Toronto) في خريف 1971 في دائرة الأدب المقارن، ويضم ثماني دراسات، والأولى بعنوان: بين بلاغة أرسطو وشعريته، والثانية بعنوان: انحطاط البلاغة – علم البيان، والثالثة بعنوان: الاستعارة ودلالة الخطاب، والرابعة موسومة بـ الاستعارة

---

[1]- voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975

ودلالة الكلمة، والخامسة بعنوان: الاستعارة والبلاغة الجديدة، والسادسة بعنوان: فعل المشابهة، والسابعة بعنوان: الاستعارة والمرجعية، والثامنة بعنوان: الاستعارة والخطاب الفلسفي، وتهمنا الدراسة الأخيرة التي تضم ستا وسبعين صفحة من هذا الكتاب، ورأينا قبل أن نجمل أهم الجوانب التي جاءت في هذا الكتاب مع التصرف في طرح أهم قضاياها وعناوينها من اللازم أن نمهد لذلك ونوسع بما هو يدخل في الدائرة الجامعة بين البلاغة والشعرية والفلسفة، ويقدم في الوقت نفسه خلاصة لما جاء في هذا الكتاب.

أ . البلاغة والفلسفة:

لاشك في أن البلاغة أقدم من الفلسفة والعلاقة بينهما قديمة منذ المحولات الأولى للإنسان في تأملاته للكون وسبحاته الروحية ويقال عن تاريخ نشأة البلاغة في الفكر الإنساني بأنها سابقة عن الفلسفة، وبأن لابدوكل Empidocle هو الذي اخترعها، لكن يلاحظ من بداية نشأتها كان لها أعداء قدامى وأصدقاء قدامى أيضا؛ والأعداء هم الذي يعتقدون أن الذي يقول أحسن يتحرر من الرغبة في فهم الحقيقة، وتصبح من هذا المنظور عبارة عن تقنية مؤسسة على معرفة عوامل امتلاك الوسائل الكلامية التي يتولد منها مفعول الإقناع بالحجة، ومن ثم تعطي قوة التشكيك في ثوابت الحقائق للذين يتحكمون بصفة كاملة في البلاغة.[1]

وهكذا فإن البلاغة قبل أن تصبح باطلة فقد كانت خطيرة، ومن هذا المنطلق فقد أدانها أفلاطون بل يرى من العدل إجبارها على المثول أمام المحكمة، وإذا كان للبلاغة أعداؤها فقد كان أيضا للاستعارة أعداؤها، وكل إدانة للاستعارة هي إدانة للسفسطائية".[2]

وهذا ما نقرأه اليوم بعنوان: " البلاغة هو إيجاد تلاؤم بين حركتين متباينتين"، حركة فهم البلاغة متحررة من الفلسفة أو تكون بديلا عنها، وحركة أخرى تتناول الفلسفة لتجعلها في خدمة تجديد البلاغة باعتبارها نظاما من الأدلة من الدرجة الثانية، وفي الحقيقة فإن هذا الكلام يوصلنا إلى تصور الشعر والفصاحة بأنهما يرسمان معا عالمين للخطاب متميزين، إلا أن الاستعارة تضع رجلا في كل منهما.

---

[1] - voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p15

[2] - voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p15

وهذا التصور للبلاغة يجعل منها آلة تساعد على امتلاك قوة التحكم في الكلمات دون الأشياء وهذا التحكم في الكلمات يؤدي إلى التحكم في الأشخاص، ومن هذا الفهم الخاص للبلاغة يصبح بمقدورنا فهم فرضية هذا الانشقاق التقويمي المعياري الابستيمولوجي المصاحب لتاريخ فن القول الإنساني كله. [1]

وقد كانت الاستعارة طوال النصف الثاني من القرن الماضي مدارا للدراسات البلاغية والأسلوبية والنقدية والفلسفية والمنطقية والنفسية، والانتروبولوجية، وبهذا التركيز والثراء في التناول تنوعت نظرياتها واختلفت ومن أهمها النظرية الإبدالية والتفاعلية والنظرية العلاقية.

ب -فلسفة حياة الأشخاص والاستعارة:

تؤدي الحياة في المجتمع إلى التناقض، وتقتضي متطلبات ورغبات، والبحث عن سبل التواصل الناجح والملائم يمثل جزءا من محاولة تحقيق هذه الرغبات، وفي طور ذلك يشترط في هذا التواصل أن يكون واضحا ومعبرا ومهذبا.

وهكذا فإن الأشخاص الذين يتحاورون يوجدون في سياق من الصيرورات الاجتماعية ومقتضاياتها وفي الوقت نفسه فهم يخضعون لنزعات نفسية متشابكة ومعقدة، وممنوعات، ومباحات وعواطف وأهواء وهواجس، وروحانيات، ومعتقدات وتصورات فكرية للوصول إلى المجهول والسري والخفي.

فهذه الأسباب الفلسفية والسيكولوجية لها دور في تغيير المعاني المعجمية للألفاظ المستعملة عند جماعة ما؛ لأننا كما رأينا سابقا بإن الذوات المتكلمة تخضع لرغبات أو مظاهر النزعات التي تؤثر مباشرة في عملية الانزياح الدلالي للألفاظ لأي لغة كانت، ومن ثم يمكن الكلام عن اتجاهات كبرى تمثل الأسباب التواصلية والاجتماعية والسيكولوجية والجمالية التي تعمل على التغيير الدلالي المستمر للغة، ومنها: قانون الأقل جهدا، والبحث عن الشكل الأكثر تعبيرا والأبلغ تأثيرا، والأبهى جمالا. [2]

وهذا التصور آت من أن ليس كل الأنساق بمختلف مستوياتها لها الدرجة نفسها في الدلالة على الشيء الذي تدل عليه بشكل تام وجيد وكامل، وفي كل هذه الأحوال فإن الذات المتكلمة تريد أن تسمى الشيء بدال واحد يكون أكثر تداولا وكمالا.

---

[1] -voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p124

[2] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P 55.

ومن هذا المنطلق تنشأ التسمية أو التدليل "السياقي التعبيري" الذي لن يكون غير الاستعارة؛ ويمكن لنا تبين العلاقة بين البلاغة والفلسفة من خلال مجموعة من الأبحاث تكشف عن دورهما وتكاملهما في نظرياتهما الدلالية السيميائية المركزية والضمنية.

كما أن الاستعارة ليست مجرد إبدال معنوي ولكنها تغيير في المحتوى الدلالي للمفهوم، وهذا التغيير هو حصيلة روابط لعمليتين أساسيتين: جمع وإلغاء لمقومات دلالية ينشأ من جراها ما يعرف بالشكل المنطقي لتغيير المعاني.

إن التطور المعنوي لأنساق لا يتوقف عند اكتساب معنى واحد جديد، والتغيير المعنوي يتجه إلى التعدد، وتستطيع كلمة واحدة بالاستعمال الاستعاري اكتساب موضوعات مختلفة متعددة من خلال إشعاع دلالي بحسب مصطلح "دار مستاتي Dar Mestete" في دراسته لحياة الكلمات ودلالاتها، وكذلك ديلاقراف Delagrave 1887، ونصل من هذا كله إلى أن أي كلمة تقرض معناها إلى بعض الموضوعات الجديدة هي بدورها تترجم معناها الجديد إلى موضوع ثالث وهذا الأخير إلى رابع بهذه الكيفية المتسلسلة.[1]

ج . صور التغييرات الدلالية:

تأصلت بهذه النظرة المنطقية الاجتماعية النفسية الفلسفية الجمالية الحضارية نظرية تغيير المعاني بحسب قواعد سميوطيقية ضمن قواعد تصنيفية جديدة انطلاقا من تطور نظرية العلامة وتحليلها للدوال.

وهكذا فإن (إلمان Ullmann) قام بعملية عزل التغييرات الدلالية من أصولها التاريخية أو ما فوق لسانية والتي لها الاختصاص بالمحافظة على غريزة صون اللغة، ولكن تمثل منابع لتغيير المعاني أو مرجعياتها، وعلى سبيل المثال فإن معنى "الصلاة" قد تغير بين العصر الجاهلي والإسلامي، وهذا بحسب الفهم العقائدي أو الذاتي للشيء، وكذلك مفهوم "الكهرباء" قبل وبعد الاكتشاف الحقيقي لطبيعته. [2]

وهكذا تكون الاستعارة بنية واحدة لكن لها وظيفتان بحسب أرسطو: وظيفة خطابية وشعرية (poétique)؛ وهذه الثنائية في الوظيفة تعبر عن اختلاف بين عالم الفصاحة في السياسية وعالم الشعرية في المأساة التي تكشف أيضا عن اختلاف

---

[1]-بيار غيرو، السمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1984، ص 14

[2]-بيار غيرو، السمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1984، ص 14

عميق في مستوى القصد، ولا يبدو هذا التضاد في مداه الأكبر إلا بشكل خفي؛ وهذا طبعي لأن البلاغة بحسب ما وصل إلينا وتعرفت عليه الدراسات الأخيرة المعاصرة هي مبتورة في أغلب أقسامها، وهذه الثنائية في الوظيفة والقصد هي أكثر عمقا وجوهرية من كل التمييزات الأخرى بين النثر والشعر، ومن هذا يتضح أن النواة المشتركة بين الشعرية والبلاغة تتمثل في هذا "الإدارج" الثنائي للاستعارة في الشعرية والخطابة، ولنضع مؤقتا بين قوسين المشاكل المطروحة من هذا"الإدارج"، ولنا الحق في القول: بأن البلاغة لا تتكون إلا بعد التعبير.

وتكاد النظريات القديمة من الوجهة الدلالية تعرف الاستعارة بأنها نقل لشيء إلى شيء آخريكون من نوع إلى جنس أو من جنس إلى نوع أو من جنس إلى جنس بحسب علاقة التشابه أوغيرها.

من جهة أخرى فإن الاستعارة تصنف في العمليتين بالعنوان نفسه تكسيس " texis" ويستحيل ترجمة هذه الكلمة ترجمة كاملة وافية بحسب مدلولها في لغتها الأصلية لأسباب يعتقد بأنها تبدو بعيدة المنال، وفي الإمكان الحوم حول فحواها الذي يعني في مجمله التخطيط الكلي للتعبير أو الطرائق الأسلوبية، بيد أن في كل هذه الحالات فإن الاختلاف بين التناولين الشعري والإقناعي يحمل على أساس الوظيفة الشعرية هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الاستعارة في الشعرية مرتبطة بالنصية وتحديد النصية بأنها أساليب التعبير.

ويصل الباحث إلى التساؤل عن الحصيلة التي يخرج بها من نظرية الاستعارة بهذا التصور، فيقول عنها بأنها تركيب وتفاعل تضميني دلالي لأجزاء التعبير في مستواها، وهذا إذا نظرنا إلى أن مفهوم الأجزاء مرتبط بشكل واضح من كون الاسم هو محور هذا التركيب أو التفاعل التضميني الدلالي.

د. الاستعارة وسيميائية الخطاب:

إن النظرة إلى الكلمة في الدراستين السابقتين بأنها هي القوام في تغيير المعنى وهي السر الذي ترتكز عليه الصور البيانية والبلاغية القديمة والكلاسيكية في إثبات وتأكيد الاستعارة، ويمكن بهذا تحقيق المقاربة الأولى في تحديدها بكونها تجسد تغيير مكاني لاسم غريب لشيء آخر الذي لا ينتهي بالتعيين الحقيقي، ولكن عند البحث التطبيقي عن المسلك الذي ينتج عن نقل الاسم دون أن يترك ذلك أثره في تغيير بنية الكلمة: أي بنية الاسم ويكون هذا التغيير مفروضا من أحد الأسماء الملفوظة نتيجة وسط سياقي وبهذا يكون النقل للمعنى في مكانه.

وتحاول الدراسات الحالية التحقق من الفحص المباشر لدور الملفوظ في حالة كونه يحمل معنى كاملا ونهائيا بحسب عبارة فونتاني نفسها في إنتاج المعاني الاستعارية، وفي ضوء ذلك يمكن الكلام منذ الآن عن الملفوظ الاستعاري والتساؤل عما إذا كان تحديد الاستعارة هي نقل مكاني غير سليم لاسم؟[1]

وهذا التغيير المكاني الاسمي ليس حقيقيا بحسب المعنى الذي يضفيه السيد لايبنيز (leibniz) على هاتين العبارتين؛ وهكذا فإن التحديد الاسمي يسمح بتشخيص شيء، والتحديد الحقيقي يبين كيف يكون موجودا. [2]

إن تحديدات فرنتاني وأرسطو هي تحديدات اسمية وهذا ما سمح لهما بتشخيص ماهية الاستعارة من بين الصور البيانية الأخرى التي كان قد حدد ماهيتها كما ضبط ترتيبها، وفي هذا الصدد فإن التصنيف الحقيقي للصور البيانية لا يتعدى تخطيط التحديدات الاسمية. غير أن البلاغة منذ أن أصبحت تهتم بالعوامل التوليدية كان لزاما عليها ألا تهتم كثيرا بالكلمة بقدر ما تهتم بالخطاب؛ ومن ثم يمكن تحقيق الملفوظ الاستعاري من خلال نظرية انتاج المعاني الاستعارية؛ ويستنتج من هذا أن التحديد الاسمي الاستعاري لا يلغيه التحديد الحقيقي. [3]

ويذهب بعض الدارسين أبعد من هذا في أخذهم بنظرية التفاعل مسنودة بتصور استدلالي للاستعارة ومتجنبة نظرية الاستبدال التي ــ كما رأينا سابقا ــ لا تنفصل عن تحديد الاستعارة كنمط من الانحراف الاسمي.

كما لا يخفى أن التحديد الواقعي للاستعارة بمصطلح الملفوظ لا يبعد التحديد الاسمي بمصطلح الكلمة أو الاسم لأن الكلمة تبقى هي الحاملة للفعل الاستعاري، وهذه الكلمة هي التي يقال عنها بأنها تتضمن معنى استعاريا؛ ولهذا فإن تحديد أرسطو لا يلغى بنظرية أخرى لا تهتم بمكان الاستعارة في الخطاب، ولكن السياق الاستعاري نفسه يفضل لغة ماكس بلاك Max Black، بحيث تبقى الكلمة هي البؤرة حتى ولو أخذنا بتفاعل كامل لبنية الجملة الاستعارية. [4]

و تبقى الكلمة هي قوام الفعل المعنوي الاستعاري لأن وظيفة الكلمة في الخطاب هي تمثيل التقمص الدلالي؛ وبهذا التقمص تكون الاستعارة وجدانية، بيد أنه لا

[1]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

[2]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

[3]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

[4]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

توجد أي صعوبة في التمييز على أن وظيفة الكلمة محصورة بين سيميائية الصيغ الأصلية القاموسية وعلم دلالة الجملة. [1]

إن التفكير في وظيفة الكلمة بكونها الوسيط بين السيميائية وعلم الدلالة، وبهذا الفهم فهي تحاول إيجاد تنسيق وانسجام بين نظرية الإبدال ونظرية التفاعل على الرغم من الجدل بين علم الدلالة وعلم العلامات، كما أن الأمر المسلم به في المعنى الخفي لمفهوم الملفوظ الاستعاري؛ هو أن علم دلالة الخطاب لا يختزل في علم العلامات ذات الجذور المعجمية.

إن نظريات الاستعارة المرتبطة بشكل أكثر أوأقل بعلم اللغة التحليلي التقليدي كما هو الحال في اللغة الإنجليزية، لكن نظرية الخطاب لم يقم بها اللغويون، وإنما قام بها المناطقة وفلاسفة نظرية المعرفة.

كما أن الهجوم على ظاهرة الخطاب الذي يتميز بإهماله للحقائق النظام اللساني، ويرى أن الخصائص الحقيقية للخطاب تعرف منه نفسه، ودون حاجة إلى مقابلته بشيء آخر، ولا يخفى أنهم يرون بأن مفهوم المستوى نفسه ليس شيئا خارجا عن التحليل بل هو مندمج فيه بصفته عاملا إجرائيا."[2]، وفي هذا المنحى يمكن القول أن أي وحدة لغوية من أي مستوى كان لا تقبل التعبير عما يمكن التعبير عنه بالوحدة اللغوية الأكبر منها، ويعني ذلك أن أي وحدة لغوية لا يمكن تشكيلها إلا في وحدات أكبرمنها بحيث يشكل الحرف في الكلمة، والكلمة في الجملة، والجملة في الفقرة والفقرة في النص.

هل من يسأل بأن النص هو المستوى الأعلى؟ سيكون الجواب جازما بأن وحدة النص ليست كلمة طويلة جدا أو مركبة جدا، ولكنها تقوم على مطلب مفهوم آخر وهو الجملة التي تتحقق بالكلمات، ولكن الكلمات ليست مجرد مقاطع فيها؛ لأن الكلمة تركيب كلي لا يختزل إلى مجموع أجزائه، ومعناه ملازم لهذا الكلية، و يبدأ من جميع مكوناته، ولا يعني هذا أن الجملة لا تشتق من الكلمات من نوع الليكسيمات lexemes التي تكون معزولة كما هي موجودة في التصنيف القاموسي؛ وبالتأكيد فإن الكلمة لها معنى هو مكون من مكونات الجملة وبالاختصار، فهو عنصر تركيبي أو مكون للملفوظ الاستقرائي المتدرج وليس مسألة خطية لوحدة

[1]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

[2]- voir, E.Benveniste, problèmes de linguistique générale, paris, Gallimard,1974 p124

أخـرى أو خصـائص جديـدة تظهـر أو تشـتق مـن العلاقـات النوعيـة بـين وحـدات المستويات المختلفة في الوقت الذي تدخل فيه وحدات المستوى نفسه في علاقات توزيعية، وعناصر المستويات المختلفة لها علاقات اندماجية. [1]

ويكشف هذا التمييز بين نوعين من العلاقات في الشكل والمعنى، وتبرز المقاطع الشكلية، والمكونات من التحليل التوزيعي في المستوى نفسه، وتفكيك الوحدات إلى مستويات أدنى يعطي "الاندماج" الذي تدخل في علاقات المعنى مع معنى الوحدات ذات المستوى الأكبر.

ويعطينا عزل كل مكونات التشكيل عن اندماجها الكلي من وحداتها الدلالية اللسانية، ويحدد الجانب التشكيلي للوحدة اللسانية بحسب قدرتها على التفكيك إلى مكوناتها ذات المستوى الأدنى، والوحدة اللسانية الدالة يحدد بالنظر إلى قدرته على الاندماج في وحدات ذات المستوى الأعلى.

ولا يغيب عنا في هذا المقام أن الإنسان اعتاد في مراحل تاريخ حضارته المتعاقبة، أن ينطلق –في الغالب- في إبداعه، أو وصفه أو تفسيره لأنساقه الثقافية والفكرية وأنظمته التواصلية من مجموعة من الثنائيات المترددة باستمرار عند النظر لمحاولة اكتشاف معرفي أو علمي جديد، ومن هذه الثنائيات نذكر بعضها على سبيل المثال: العالم المرئي/ العالم المتافيزيقي، والعالم المادي/العالم المعنوي، والعالم العلوي/ العالم السفلي، وفلسفة/علم، وعلم/أدب، وواقعية/مثالية، وروح/جسد، وعقلي/وجداني، وحرية/جبر، ومحسوس/مجرد، وحقيقة/مجاز، وقبح/جمال، أدبي/غير أدبي، وهذه السلسلة يمكن أن تستمر إلى مدى معين، ومن ثم ألا يمكن لنا أن نختزل كل هذه الثنائيات في ثنائية واحدة وهي/فلسفة/بلاغة أو سلطة البرهان وسلطة البيان أو في رؤيتين : رؤية فلسفية/ ورؤيةبلاغية؟ وهل بعد هذا التسليم بهذا الاختزال أن يصبح بإمكاننا تفسير كل الأنساق الثقافية ومناحيها الفكرية من خلال هذه الثنائية لكونها تجسد التماثل الفعلي لهذه الثنائيات؟ وقبل الإجابة عن هذين السؤالين الكبيرين لابد من التذكير بأن أي نمط ثقافي أو فكري أو جمالي سائد في فترة من الفترات الطويلة هي انعكاس لرؤية الإنسان لهذه الثنائيات وعلاقاتها فيما بينها وموقفه منها، كما أن الإنسان في موقفه من هذه الثنائيات يسعى إلى إعادة تنظيم هذه الأنساق المرمزة الثقافية والفكرية من حيث هيئتها وصيرورتها، أو من

---

[1] voir, E.Benveniste, problèmes de linguistique générale, paris, Gallimard,1974 p127

حيث انفتاحها أو انغلاقها في عمليات الإرسال والتلقي الواسع، وفي كل هذه الحالات فإننا نعتقد أن الإنسان هو الطرف الأساسي أو البطل في كل هذه الأدوار والمواقف، ويمكن أن نحصر المواقف التي يأخذها الإنسان من هذه الثنائيات في التوزيع والإدماج والإلغاء والإبقاء والمفاضلة والتساوي والتوازن والرجحان و التجاوز والثبات والاختيار والإلزام والائتلاف والاختلاف.

وربما قد نختصر الجواب عن السؤالين السابقين الكبيرين في شيء من الاستقراء لطبيعة الطاقة اللغوية وقدرتها في التمظهر اللانهائي لكل هذه الثنائيات في وحدة واحدة هي: النصية ذات الوظيفة المنطقية الممنهجة والوظيفة الأسلوبية الجمالية الصافية، ولن يكون هذا الجواب ممكنا إلا في قراءة التاريخ الفكري والأدبي قراءة تنطلق أساسا من مواقف ثلاثة: الأول الانتصار للبلاغة والثاني الانتصار للفلسفة والثالث التوازن بينهما وتجاوز حدودهما التقليدية إلى مفهوم فضائي نصي يوحد بينهما لا هو بالوظيفة البلاغية المحضة ولا بالوظيفة الفلسفية المحضة.

ويمكن لهذا الجواب عن هذه الوضعية أن يفسر التاريخ الفلسفي واللغوي والأدبي والفكري والديني هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن نكون أكثر دقة إلا بالنظر إلى كل هذه العمليات لكونها إما إرسالا لأنماط من الفكر وأشكالا أو استقبالا لهما، وبمعنى آخر أما أن تكون خطابا إبداعيا أو خطابا للتأمل الفلسفي والقياس وللتنظير والتفسير للوصول إلى إمكانية التأويل.

أما المواقف الكبرى منهما فيمكن الكلام عن موقف الإلغاء؛ والذي يتم إما بإلغاء طرف الوظيفة الشعرية البلاغية أو الوظيفة الفلسفية والإبقاء على الطرف الآخر، وهذا موقف أفلاطون وسارتر من الشعرية، وموقف المفاضلة؛ والذي يعتقد بتفضيل أحدهما عن الآخر.

وموقف التوازن وهو الذي يأخذ بعدم المفاضلة بينهما والنظر إليهما على أنهما في الدرجة نفسها من حيث حاجة الإنسان إليهما وإن اختلفا في الماهية والوظيفة.

وموقف التجاوز وهو الذي يتسامى عن هذه الثنائية، ويحاول تسليط الضوء على ما هو مشترك بينهما، وهذا ما تحاول القيام به كثير من العلوم الأدبية الحديثة.

ولعل أقدم تلك العلوم النظرية والتطبيقية ما نجده في أبحاث البلاغيين التي لا تختلف عن أبحاث الفلاسفة وكل منهما يتقاطع مع الآخر.

وبهذا يصبح بإمكان الفلسفة تعميق نظريات وصف الخطاب سواء كان أدبيا أم غير أدبي، وبالتالي تحقق قدرا من الاشتراك في نظرتها إلى ماهية الخطاب وفي الوقت

نفسه تحافظ على التميز بين الخطابات، ومن ثم ترسخ القراءة المفتوحة لأكبر قدر من الخطابات السابقة، ويصبح في مقدورها التقاط أنماط وأصناف وخصائص جديدة لم تكن متواترة في خطابات سابقة، وهي لا تكتفي بذلك بل تخطط لخطابات جديدة بعد تكسيرها للنمطية في الخطابات السابقة، وبهذا تكون الفلسفة تستشرف المعرفة المستقبلية في تنظيرها لخطابات افتراضية إلى جانب الخطابات الفعلية.

فالفلسفة على هذا الأساس تهتم كثيرا بعمليات التأويل الحقيقي للخطابات، وتستطيع أن تقدم نظريات للبحوث الانتروبولوجية والنفسية في إطار اتجاههما العلمي العام وبصفة خاصة حول إشكاليات ونظريات القيم الفكرية والشعورية والجمالية والأخلاقية المرتبطة باطنيا بالتطورات الثقافية والحضارية.

وما دام طموح أي دراسة استكشاف التخوم المعرفية للخطابات الأمر الذي يستدعي التحرك والمرور من المسالك البلاغية والدلالية والآليات التأويلية في مقابل القضايا المرجعية، وهذا التحرك الأخير يستثمر في شكل مسلمات وعدد من الفرضيات المعرفية والبلاغية، ولا خطاب يستطيع أن يطمح إلى التحرر من المسلمات بالنظر إلى حقيقة بسيطة تتمثل في كون العمل الفكري الذي يكتسب طاقة مضمونية في منطقة فكرية يوظف ضمن نشاطه مفاهيم إجرائية ودونها لن تستطيع في الوقت نفسه أن تكون لها وظيفة مضمونية، وإذا كان لا يستطيع أي خطاب أن يتجرد بصفة جوهرية من المسلمات فلا يعفى أي دارس من المطالبة بتفسيرها وفهمها بما هو في مقدوره.

ويجب التسليم مبدئيا بأن كل الفرضيات الدلالية والتأويلية والتداولية لا ينفصل عملها عن النظريات السيميائية الاستعارية الترميزية، وهذه الفرضيات تسمح لنا بتجاوز القرينة التي تأخذ أسسها من معنى البنية العميقة على غرار: (هو مثل)، أو (هو ما يشبهه)، أو أي (كائن يشبهه)، وتوجهها نحو أفق ما ورائيات الملفوظ الاستعاري المستغرق في الرمزية، ومن ثم ستبقى توسع أفقها بأسئلة متفلسفة تضمن لها الحركية الباحثة عن نسقية المعاني المرمزة التأويلية التضمينية في تقابلها الجدلي مع الدلالة المرجعية؟

وتبدو الأسئلة المتفلسفة الملحلة عند تحليلنا لأي خطابات بسيطة لكنها في الحقيقة ليس كذلك، وهذا يقتضي منا تعميق أكثر تلك الأسئلة لاختراق البنيات السطحية إلى بنيات أعمق وأشمل تكشف عن محمولات نسقية مرمزة تضمينية، وهذا ما تحاول الكشف عنه الأنطولوجيا وتفسيرها والبحث عن الفرضيات

الكاشفة عن عمق المحتوى الداخلي بتحاوزها للمظهر الخارجي أو لعبة التضمينات والتفسيرات والإشكال الأخير يخص وحدة الخطاب ونمطه حين تلتقي أنواع من الخطابات منها: الخطاب العلمي والشعري والديني والفلسفي التأملي..الخ

كما لا يخفى أن أي محاولة استكشاف لمضامين متولدة من الأنساق المرمزة لأي خطاب سيجعل أي دارس بالتأكيد أمام مواجهة التعددية النسبية لأشكال الخطابات ومستوياتها دون الذهاب إلى غاية التصور المقترح من قبل و"يتجانشتاين" عن التباين الجوهري لدور اللغة التي تصير مستحيلة قي حالة تقاطع التباين بين الخطابات، ومن المهم معرفة مبدأ الانقطاع الذي يضمن للخطاب الفكري استقلاليته المؤسسة على قاعدة الاختلاف في المشهد الفلسفي مهما كانت أقسام الانقاطعات الثلاثة ؛ وهي الانقطاع بين الخطاب التأملي والديني والشعري، ونقض بعضه لبعض بكيفية غير سليمة، ولكي نفهم الارتباط الضمني بين الخطاب الاستعاري والخطاب التأملي الفلسفي، وما الأسئلة المتفلسفة إلا إعادة لتشكيل المنهج الفكري للمعرفة بأساليب استدلالية تعتمد على الوظيفة الاستعارية للتصوارت الكونية وما وراء الكونية، وإذا كان في استطاعتنا أن نعيد إنتاج أي خطاب بوظيفته الشعرية من خلال الفكر التأملي، وفي هذه الحالة يمكن تجاوز رؤية أرسطو في وحدة التماثل بين الدلالات المتعددة للوجود السائد في رؤى فكر القرون الوسطى عن تماثل الوجود[1]، وفي هذا الصدد يجدر بنا أن نبين بأنه ليس بالمرور المباشر بين الوظيفة الدلالية للخطاب الاستعاري ومنهج المبادئ الصورية للقياس؛ وهذا بالتأكيد يقدم على العكس من ذلك استقلالية الخطاب الفلسفي، وإذا كان الخطاب القولي لم يترك مكانا لأي تحول بين الخطاب الشعري والتباساته بمبادئ الفكر الصوري، وهل يعني ذلك تواصلا بين الفكر الفلسفي والديني في خطاباتهما المشتركة التي تخلق غموضا بين المنطق والاستعارة؟

ويرى آخرون أن هذا التقاطع بينهما لن يقدم إلا خداعا وتدليسا ولنأخذ العبارة الكانتية من منظور السياق المذهبي الأكويني لمماثلة الموجودات، ويعد هذا أحسن طرح مضاد لقضية انقطاع الأنماط الخطابية؛ وإذا تمكن بعضهم أن يظهر بأن الخطاب المشترك الديني والفلسفي الوجودي لا يؤدي إلى أي نوع من الالتباس مع الخطاب الشعري؛ وفي هذه الحالة يصبح الحقل المعرفي حرا ويتيح اختبار صور

---

[1] - Voir,- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p210

التقاطعات المفترضة لأنواع من أشكال الخطابات وبالأساس الخطاب الشعري والتأملي الفلسفي والديني.[1]

وما يقتضي وضعه في الحسبان النظر إلى مناويل تحليل الخطاب بأنه يبدو مختلفا تماما أو مقلوبا لتطبيق النظرة الفلسفية على الاستعارة، ومن ثم فهذا يمثل رأيا معاكسا لما تقدم ذكره، وبرهانا على وضعية فرضيات الخطاب الفلسفي القائمة على أساس التميز الممكن عن أي خطابات أخرى.[2]

وهناك فرضية تلقي بتبعية النسق بين الاستعارة والفلسفة وتصب في مستوى المقاصد المعلنة في الخطاب التأملي الفلسفي وحتى الخطاب الديني ولا يعمل الخطابان إلا ضمن معقولية نسقهما، ولقراءة أخرى فإن الحركة الفلسفية ولعبة الاستعارة الخفي التي لها جانب مرتبط بها، ويبدو هذا في فكر هايدجر حيث يؤكد أن " لاوجود للاستعارة إلا داخل الميتافيزيقا". ونأخذ دليلا من الإبحار الثاني لـ " المثولوجيا البيضاء " لجاك دريدا، ومن ثم فإن محور الكلام سيوضع الاستعارة الحية في مقابل الاستعارة الميتة وإشكالية الاستعارة الميتة هي إشكالية انحراف أو انزياح، ويبقى المخرج الوحيد هو الرجوع ثانية للحكم بالقصور اللغوي إزاء موقف جديد للخطاب.[3]

إن النشاط المتجه نحو دلالية الخطاب الاستعاري وإمكانياته في توظيف أجواء المقارنة بين صيغ الخطابات المعروفة باختلافاتها الحيوية المتعاضدة بين الخطابين الفلسفي والشعري ووضعهما في بداية الأمر من وجهة نظر الظواهرية لمقاصد دلالية للكشف عن ماهية الخطاب الفلسفي الذي بإمكانه امتلاك الحيوية الدلالية للخطاب الاستعاري ولكنه لايمكن أن يستجيب للقوة الدلالية الكامنة لهذا الأخير والمضافة إليه من عناصر فضاء الأداء والذي هو من مكوناته أصلا.[4]

إن التوضيحات التي تقدمها فرضيات المرجع ومن ثم لايمكن التصرف إلا في عمل الخطاب الفلسفي نفسه وتحت اتجاه الخطاب الاستعاري، ويجب المحاولة بأي كيفية الكشف عن مفهوم الحقيقة والواقع وفي نهاية الكشف عن مفهوم الوجود، كما يجب الاهتمام بالإجابة عن القصد الدلالي للخطاب الاستعاري، وما

---

[1]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p212

[2]- Voir, Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p223

[3]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p224

[4]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p225

الاستعارة إلا غموض الكائن عند أرسطو، وبهذا التصور فهو يفرض نموذجا مضادا يقابل الافتراض الأول للاختلاف بين الخطاب الفلسفي والشعري الذي يقدمه نمط التأمل الأرسطي المطبق على وحدة القياس بين الدلالات المتعددة للكائن، وتطرح القضية من خلال محاولة الفلسفة إدخال مناويل وسيطة بين الإشتراك والالتباس، وهذا يحدث تناقضا بين الخطاب التأملي المتولد ثانية منهما ضمن تخطيط وظيفي دلالي للخطاب الشعري، ومهما كانت حالة الخطاب التأملي النظري سيصير بوجه ما استنتاجي بواسطة الخطاب الشعري والمفردات نفسها توحي بفرضية الالتباس المبدئي بين الأنواع، ومن جهة الشعرية فإن القياس يعني التناسب بحسب مبدإ أنواع الاستعارة عند أرسطو التي يصطلح عليها بأسلوب القياس أو كما هي في بعض الترجمات الاستعارة النسبية، وما زال إلى اليوم بعض الشعريين لايخشون الشمولية تحت طائلة مصطلح التوليدية القياسية والاستعارية والتشبيهية، ووضع هذه الأساليب تحت عنوان واحد في عائلة الاستعارة.

ومن جهة الفلسفة فإن الكلمة هي مركز الخطاب الذي استند عليه أرسطو وامتد إلى غاية الفكر الجديد، ويتضح في مفهوم القياس المنبثق من الانزياح المبدئي بين الخطاب النظري والشعري، ويبقى الاختلاف الأولي متولدا من أشكال الخطابات الفلسفية والدينية المتمثلة في خطاب الإلهيات، ويجب الانطلاق من الانزياح الكبير بين الفلسفة والشعر، وهذا ما أسسه أرسطو في كتابه دراسة الأنماط وكذلك كتبه عن الميتافيزيقا.[1]

إن البحث عن الأنماط من خلال مصطلح القياس لا يشكل تعبيرا ينتج عنه منوالا غير شعري غامضا ويطرح بالتالي شروط إمكانية صياغة نظرية ليست استعارية للقياس، ومنذ أرسطو والأفلاطونية الجديدة وفكر قرون الوسطى العربية والمسيحية إلى غاية كانت وهيجل ورونوفيي وهيملان فإن وضع نسقية الأنماط يبقى هو الأساس للخطاب التنظيري ولكن كتاب الأنواع لم يطرح قضية تسلسل الدلالات عند الإنسان لأن الميتافيزيقا تطرح القضية من خلال التمرس على الخطاب الشعري بكونه مثل أي خطاب عادي.[2]

---

[1]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p235

[2]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p236

كما أن منطلق الفلسفة يستند على المفارقة التي تقول: "الإنسان يقول بكيفيات متعددة"، وعندما نقيم علاقة لبث مفهوم أولي الذي هو ليس إشتراك لنوع وليس اختلاط بالصدفة لكلمة، والتعددية التي يتحملها الخطاب الفلسفي وفي نسق آخر حيث يتعدد المعنى الناتج عن الأداء الاستعاري وهي تعددية نسقية للقضية نفسها التي تنفتح على حقل الخطاب النظري.[1]

الخطاب الفلسفي سيبقى المؤسس الحارس للمعنى المقنن والمقعد من العمق المرتبط بتوسيع المعاني المستحدثة للخطاب الاستعاري الشعري، وليس هناك أي التباس مشترك بين قواعد الوجود والاستعارة الشعرية يقول أرسطو: "عندما أقول إن الأفكار صيغ إبدالية والأشياء الأخرى المشاركة لها فهي تكتفي بإفراغ معانيها وتصنع استعارات شعرية في الميتافيزيقا"، ولكن الفلسفة تبقى ليست استعارية، وليست شعرية حتى وإن تناولت الوجود بغموض، وفي ضوء ذلك لا يمكن الاعتراض على أن المقولات الكبرى للفكر ليست إلا أصناف اللغة الكبرى المستترة، وهذا واضح عند بنفنيست الذي لا يرى في شكل اللغة شروط التوصيل ولكن أيضا شروط تحقيق التفكير.[2]

ويمكن لنا أن نلاحظ عن كتاب الاستعارة الحية الآتي:

أولا - يبدو كتابه الاستعارة الحية ملتقى لأغلب العلوم الإنسانية فهو بالإضافة إلى مواجهته للإشكالية مواجهة الفلاسفة المحترفين فقد تحرك من خلال أغلب حقائق العلوم الإنسانية واتجاهاتها المعروفة في الفكر الغربي في بعدها التاريخي الحضاري، ولم يتناول جهود فلسفات ومعارف الأقوام الأخرى إلا في شكل إشارات وإحالات عامة مكملة ومفسرة ومعززة لنظرته الظاهراتية التأويلية:

ثانيا – إن هذا الفيلسوف وفق في اختيار نسق دلالي غاية في الرمزية والتجريد والتداول والقابلية للتأويل، والمتمثل في الفكر الاستعاري.

ثالثا – إن إشكالية العلوم الإنسانية تنشأ من عملية اختيار الأنساق الدلالية الرامزة لحقائقها المعرفية، وصعوبتها تكمن في هذا الاختيار لأن رموز العلوم الأخرى أحادية في معاودة ظهورها وفي مدلولاتها وإحالاتها حال تفسير حقائقها وفهمها والكشف عن قوانينها ونظامها بينما تتعدد الأنساق الدلالية الرامزة في العلوم

[1]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p238

[2]- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p239

الإنسانية، وهذا التعدد يطرح إشكالية اختيار من يدل ويرمز أكثر عن الحقيقة، وينتج عن ذلك تعدد مناهج القراءة والفهم والتأويل، وكل يزعم بالوصول إلى الحقيقة في مكمنها وصورتها في لحظة تشكلها.

رابعا – إن صياغة الأنساق الرمزية الدالة عن الحقائق المعرفية كل بحسب الحقل المعرفي الذي تدل عليه تبدو مسرفة في التبسيط مهما حاولنا تلمسها ضمن تقاطعاتها وتوزع حقائقها وقابليتها للاندماج في مجال تشكلها من مقطعها الأصغر إلى مقطع أكبر أو في مجال أوسع عند تقاطعها مع علوم ومعارف خارج مجالها في العلوم غير الإنسانية بينما هي غير ذلك في العلوم الإنسانية.

خامسا – إن الوظيفة المرجعية للأنساق الدلالية الرامزة في العلوم الأخرى لا يتجاوز وظيفتها الدلالية الاصطلاحية حقائق مجالها الأحادي أو تقاطعها مع مجالات علوم أخرى من منطق المساواة والتكافؤ مع قوانين مجالها بينما في العلوم الإنسانية تتجاوز ذلك.

الفصل السادس

الأدوات البلاغية لاستكشاف الأسرار الجمالية

يحاول هذا البحث دراسة مفهوم عمق الخطاب وأدوات التحليل المعرفي البلاغي الذي يشترك مع حقول معرفية لغوية واجتماعية ونفسية وأدبية نقدية جمالية في مقارباتها واستقرائها لأنظمة أي نشاط خطابي لساني تواصلي، وكل هذه العلوم تحاول بطريقتها المتميزة الكشف عن مجمل العلاقات الخاصة في أي خطاب التي تجتمع في ثنائيات أو أكثر مثل العلاقة بين الدوال مع المدلولات أو الدوال مع الدوال والمدلولات مع المدلولات في مستوى أي خطاب وحقله المعرفي أو في خطاب ديني رباني سواء كان آية أم آيات من القرآن الكريم أم مقطع خطابي من الحديث النبوي أم أي جنس من الأجناس الأدبية الكبرى سواء كانت خطابا نثريا أم شعريا في حجم بيت أم نتفة أم مقطعة أم قصيدة كيفما كان شكلها وحجمها، وسواء كانت منفردة ومكتفية بذاتها أم تتوازى وتتداخل وتتناص مع غيرها من أنواع الخطابات وخصائصها النوعية البلاغية، ثم التحرك من الخطاب إلى أطراف تواصله مصاحبة بمجموع السياقات والظروف والأحوال والمقامات التداولية التي تدخل في العملية الكاملة لدورة الخطاب المدلولية، ومكاشفته بالأدوات البلاغية الكاملة التي تحقق الإحاطة التنظيرية والعملية بكل الآليات التفسيرية والتأويلية لإشكاليات اللغة وتحولها إلى خطاب خاص، وهذه الخصوصية هي من صميم الدرس البلاغي قديما والأسلوبي البنيوي والسيميائي والتداولي وتحليل الخطاب حديثا، وتتدرج المقاربة البلاغية بداية من عملية الاختيار الخاص لنوع الخطاب، ثم يعقبها اختيار المكونات الأسلوبية البلاغية المناسبة لها، ثم يتم تصنيف وتحديد كل نوع من هذه المكونات سواء كانت في مستواها العمودي (الموضوعات الأساسية والثانوية وما يناسبها من أنظمة تركيبية وصوتية ودلالية)، أو في مستواها الأفقي المتمثلة في الوحدات النصية الكبرى (الفقرات، والأبيات، والأشطر، والأسطر، والجمل الشعرية، والمشاهد، والفصول، والتقديمات أو المطالع، والعروض، والخواتم... الخ)، أو تقسيم الخطاب كما هي عند كوراكس وأرسطو في المرافعات القضائية، والمناقشات البرلمانية، وتضم بعد تحديد القضية، وترتيبها على (الاستهلال والسرد والإثبات والاستطراد والخاتمة)، أو في مستوى الوحدات النصية الصغرى (الصور، والأوزان، ولقوافي ...الخ)، أوفي مستوى الوحدات اللغوية الكبرى المكونة للخطاب (المركبات الاسمية

والفعلية، والجمل الصغرى، والجمل الكبرى...الخ)، أو الوحدات اللغوية الصغرى (الألفاظ، والمقاطع، والفونيمات، والألفونات)، أو العلامات الخطية والفراغات البيضاء(الرسوم وعلامات الترقيم، والفضاءات البيضاء)، وكل هذه الاختيارات لأنظمة مختلفة على أسس معنوية وذوقية جمالية تجعل من المعرفة البلاغية أداة لتحليل أي خطاب في محتواه الفكري ومنهجه الرؤيوي وجماله الأسلوبي ونظام بنائه، وهذا التعرف البلاغي عن ما هية أي خطاب لا يتحقق إلا لسانيا، ويكون مقبولا دلاليا وذوقيا وعقليا ووجدانيا وواقعيا، ثم يسعى بعد ذلك إلى تحقيق الكمال الأسلوبي وجماله؛ ويعني ذلك تحقيق ما يعرف بالوظيفة الشعرية للخطاب، أو الجمالية، أو الأدبية، أو الأسلوبية، أو البلاغية وهذه المهمات كلها صنفت مسائلها المختلفة، ووزعت على العلوم البلاغية الثلاثة، فكان علم البيان كاشفا عند تحليلنا للخطاب لصوره من جراء التغيير الدلالي للدوال والتراكيب المتناسبة مع مقبولية اللغة وأذواق كل عصر، وأعرافه، وعلم المعاني يبحث عن الأغراض والمقاصد الدلالية البعيدة والقريبة التي من أجلها شكل الخطاب من وجهة المرسل أو المتلقي أو السياق العام الذي تمت فيه ولادة الخطاب بداية من مستوى الجمل ومرورا من علاقات الجمل في الخطاب وانتهاء بالمدلولية المنتجة للدلالة النصية من خلال تركيبه من المكونين الرئيسيين: المعنى واللفظ، ومقدار حضور كل منهما على حدة في الخطاب، ومن هذا التوازن بينهما تتحدد طبيعة الأسلوب الثلاثة: الإيجاز والمساواة والإطناب، ثم يأتي علم البديع الذي يجمع في كشفه عن الجمال في العلاقات القائمة بين المدلولات(الطباق، والمقابلة) والأخرى القائمة على بلاغة الأنساق في مستوى الأصوات (السجع والقوافي والفواصل الخ) والدوال (الجناس)، والتناص أو تداخل النصوص (التضمين والاقتباس) إلى غير ذلك من قضايا تحليل الخطاب، وما تقدمه الأدوات البلاغية الكثيرة المختلفة في شكلها وعلاقاتها وطبيعتها وجمالها، وهذا التقسيم البلاغي الثلاثي القديم (علم البيان والمعاني والبديع) بكونه نظام من الدلالات(علم البيان) والتراكيب(علم المعاني) والأصوات(المحسنات اللفظية البديعية)، وبكون فن الإكراهات الممارسة على الكلام من المتعهد به بحسب منتقينو بالإضافة إلى منطق التفكير الحجاجي والذوقي المراعي للأعراف الاجتماعية ونظمها كي تتناسب مع نظرية تحليل الخطاب.

وحاولنا في كل هذه المعرفة البلاغية الأسلوبية الوظيفية الأداتية في تحليل أي خطاب أن نقدمها بكامل إشكالياتها المعقدة تقديما ضمن ثلاث رؤى منهجية: أولها

الرؤية المنهجية التاريخية المعيارية لاعتقادنا بأهمية تاريخ معارف العلوم ومنه تاريخ المعرفة البلاغية الذي يعطينا صورة عامة عن تطوره في محتواه ومنهجه؛ وثانيها الإبقاء على الرؤية المنهجية القديمة مبدئيا في تقسيمها إلى ثلاث أقسام كبرى: المعرفة البيانية والمعنوية والبديعية، وثالثها: قبول رؤية القدماء في جعل مسائل المفاهيم الخاصة بالفصاحة والبلاغة والحال ومقتضياته مفصولة عن العلوم الثلاثة بكونها تمثل المبادئ والمسلمات العامة للمعارف الثلاثية البلاغية الجمالية والسيميائية واللسانيات الوظيفية.

وقسمنا محتوى البحث في ضوء هذه الأسس الفكرية والمنهجية إلى خمسة محاور: الأول يدرس المعرفة البلاغة تاريخيا ومفاهيميا عامة، والثاني يدرس المعرفة البيانية، والثالث المعرفة المعنوية، والرابع المعرفة البديعية والخامس يدرس علاقة المعرفة البلاغية، وماهية أدواتها في تحليل الخطاب بمنهجيتها القديمة مع الأسلوبية بماهية أدواتها في تحليل الخطاب بمنهجيتها الحديثة، وقد حاولنا بقدر الإمكان في كل ذلك التوفيق بين رؤية المعرفة البلاغية القديمة ورؤية المعرفة اللسانية الأسلوبية الحديثة لتحقيق بعض التوازن. في دراستنا لكل هذه الفضايا.

أولا . المعرفة البلاغية من الوجهة التاريخية المفاهيمية:

أ . الاستكشاف البلاغي لعمق الخطاب في الفكر الإنساني:

إن البحث عن الجذور التاريخية للمعرفة البلاغة في الفكر الإنساني يكشف عن أن لها بعدين: مطلق ونسبي، والأول يرجع إلى بداية تاريخ الإنسانية، والثاني يظهر في محاولات إجادة التخاطب الفكري والفني وأصولهما التاريخية التي وصلتنا بأي لغة كانت، ويحدثنا التاريخ على أن الفكر الفلسفي ظهر متماهيا أو ندا أو رديفا أو متزاوجا مع الفكر البلاغي، والعلاقة بينهما قديمة، وترجع إلى المحاولات الأولى للإنسان في تأملاته ونشاطه الخطابي، ويقال عن تاريخ نشأة المعرفة البلاغية في الفكر الإنساني بأنها سابقة عن الفلسفة، وكان من الراجح أن لها أعداء وأصدقاء من بداية نشأتها، والأعداء هم الذي يعتقدون أن الذي يقول أحسن يتحرر من الرغبة في فهم الحقيقة، وتصبح من هذا المنظور عبارة عن تقنية مؤسسة على معرفة عوامل امتلاك الوسائل الكلامية التي يتولد منها مفعول الإقناع بالحجة، كما هي عند السفسطائيين وأرسطو والفرق الكلامية الإسلامية وبخاصة عند المعتزلة قديما، وعند بيرلمان(Chaim Perelman) في دراسته للحجاج من منظور البلاغة

الجديدة في كتابه"إمبراطورية البلاغة" حديثا، ومن ثم تعطي قوة التشكيك في ثوابت الحقائق للذين يتحكمون بصفة كاملة في البلاغة.[1]

وهكذا فإن المعرفة البلاغية قبل أن تصبح باطلة عند بعض الفلاسفة قديما وحديثا فقد كانت خطيرة وذات مفعول سحري، ومن هذا المنطلق فقد أدانها أفلاطون بل يرى من العدل إجبارها على المثول أمام العدالة، وكأنه يتمنى أن يصدر حكم الإعدام عليها من محكمة استئناف العقل اللغوسي الفلسفي.

وفي الحقيقة فإن تاريخ المعرفة البلاغية يحقق في وجوده التلاؤم بين حركتين متباينتين، حركة فهم المعرفة البلاغية متحررة من الفلسفة، أو تكون بديلا عنها، وحركة أخرى تتناول الفلسفة لتجعلها في خدمة تجديد المعرفة البلاغية بكونها نظاما من الأنساق الدلالية من الدرجة الثانية بعد إجرائها لعملية سحرية للنسق اللساني البحت، وتحويله إلى نسق خطاب أدبي إقناعي جمالي في دلالته وتركيبه ونظام إيقاعه.

وهذا التصور للمعرفة البلاغية يجعل منها آلة تساعد على امتلاك قوة التحكم في الكلمات وإعادة تركيب نظام الأشياء بالمخيال المعرفي، وهذا التحكم في الكلمات يؤدي إلى التحكم في الأشخاص، ويصبح هذا الفهم الخاص للمعرفة البلاغة يساعد على تفسير فرضية الانشقاق المعرفي المصاحب لتاريخ فن القول الإنساني ونمطه عند صياغته لمنطق علومه وحقائقها، وبخاصة العلوم الإنسانية، ويبدو أن سيادة أنساق معينة يجعلها المحور المركزي لفهم حقيقة الكون، والإنسان ونشاطه المعرفي، وهذا ما ستحاول كل خطابات المعارف والعلوم والآداب والأديان الكشف عنه.[2]

إن البحث عن مكاشفات الأنساق الدلالية المعرفية لأعماق الخطاب التي تسعى في تأملاتها ورؤيتها لأمتلاك نظرية تأويلية تفسيرية تأصيلية كاملة لكل ما يبدو في نظام لوغوسي وثابت وعلمي وكلي لحسم المعركة المعرفية الفكرية الشرسة القائمة منذ أن وجد الإنسان، ولهج بأول حرف من لسان المعرفة التي تمتزج فيها بلاغة النسق الرباني المعرفي الإيماني ببلاغة نسق المتخيل الدلالي الأسطوري الحسي أو نسق اللوغوسي الدلالي المعقلن التجريدي، وطوال هذه الحقب التاريخية الغابرة قبل الطوفان وبعده تطايرت إلى وعينا بعض الشظايا من ذاكرة هذا التاريخ المعرفي

---

[1] - Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p15

[2] Voir,- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975, p124

السحيق الذي يحدثنا بصوت من رؤية إسلامية عن النسقية الخطابية المعرفية الهيرمسية أو الإدريسية، ويحدثنا بصوت من رؤية أخرى عن النسقية المعرفية الخطابية الفرعونية، أو اليونانية ليصبح بعد ذلك تاريخ مكاشفات الأنساق الدلالية المعرفية للخطاب متعدد الألحان، وعلى الرغم من ذلك فقد كان هذا الإرث المعرفي التاريخي المتعدد يمثل تجربة حيوية أوصلت الإنسان إلى صنع البداية الجادة لظهور مرحلة أخرى بمنظوماتها ومفاهيمها وتصوراتها المتميزة ارتقت بمستوى المكاشفة عمق أي خطاب إلى نظريات تعقلن المبادئ الكلية في تفسيرها للمشكلات الكونية الكبرى التي أخذت في أغلب الأحيان شكل معركة فكرية جدلية معرفية من الطراز الأول ذات بعد فلسفي ديني بلاغي في جوهرها ومنحاها، وما المعركة الكلامية الفلسفية الطويلة التي عرفها الفكر الإسلامي في أزهر عصوره إلا كانت بالدرجة الأولى ذات أصول لسانية بلاغية بيانية جمالية، وقد احتلت مسألة المجاز اللغوي الحيز الأكبر والمركز في كل ما نشأ من جدل حول مسائل قرآنية دينية وكلامية معرفية عقلية علمية وبكلمة جامعة حضارية مرتبطة في صميمها بالعقيدة وأصول كل العلوم اللغوية والبلاغية والشرعية بما في ذلك علوم القرآن وتفسيره والشروح المختلفة للحديث النبوي الشريف وعلومه.

ولا غرو فإن المعرفة البلاغة ومحاولاتها سبر أعماق أي خطاب كانت طوال حقب القرون الماضية مدارا للدراسات الفلسفية والمنطقية والنفسية، والاجتماعية، والجمالية، وبهذا التركيز والثراء في التناول تنوعت نظرياتها واختلفت مناهجها، ومن ثم فقد ظهر بلاغيون أسسوا لهذا العلم و طوروه وقسموه وصنفوه وأبدعوا في مصطلحاته ومختلف قضاياه وظواهره الأسلوبية عبر مسار تطوره ومراحل تاريخه الطويل أدت إلى استقلال البلاغة بوصفها مجالا معرفيا للأدب والفن، وقسمت إلى ثلاثة علوم هي: علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع، وهذا التقسيم يكافئ نسبيا آخر نظريات تحليل الخطاب وتشريحه بوصفه وجود تكويني مادي ومعنوي، ولا يحقق كينونته القابل للحياة إلا بأطرافه الثلاثية لكون وجوده نظام من الأصوات ونظام من التراكيب ونظام من الدلالات، ونظام جامع بين طرفي التواصل ضمن السياقات التداولية، وكل نظام يشكل علما لسانيا مستقلا في مجاله المعرفي، وحين تنتهي هذه العلوم اللسانية تبدأ البلاغة، وتطمح ضمن مبادئ وقواعد ورؤى ومواهب وممارسات إلى تحقيق أقصى جمال الأصوات وجمال التراكيب وجمال الدلالات

المرتبطة ببعضها ارتباطا عضويا، وجمال التواصل، وقد حددت علوم البلاغة تحديدات اصطلاحية مختلفة وسنبين ذلك في موضعه.

ب . تاريخ البلاغة وتطورها في الفكر العربي:

يرجع بدايات ظهور الفكر البلاغي العربي وأساليبه إلى فجر تاريخ اللغة العربية المرتبط بما وصلنا من خطابات أسست لأدبنا العربي، وبمعنى آخر فإن سلطان المعرفة البلاغية كان في إمارة الشعراء والخطباء والحكماء والكهان، وهؤلاء يوظفون اللغة توظيفا يتضمن مجموعة من الظواهر الأسلوبية البلاغية، غير أن الفكر المصاحب لها لم يستطع أن يجردها لتصبح مجالا للبحث والتحليل والتنظير، والتقعيد، وكل ما وصلنا من هؤلاء لا يتجاوز التأملات والمقولات العامة المندرجة ضمن النقد أو أي معرفة أخرى، وكانت تتصف بالبساطة والعموم والجزئية، وتخص ظاهرة فنية أو نمط أسلوبي بلاغي في مظهره الدلالي أو التركيبي أو الصوتي أو التداولي.

وبدأ التفكير المعرفي البلاغي يتبلور، ويتعمق أكثر منذ أن أدرك النقاد مختلف الأساليب الأدبية النوعية لكنه لم ينفصل عن عملية المفاضلة والموازنة بين الشعراء والخطباء، وكانت تعقد مجالس ومواسم في نوادي خاصة يشرف عليها الشعراء أنفسهم، وكانت تمثل أنصع صورة للاهتمام بالجوانب البلاغية المشكلة لمختلف الفنون الأدبية الشائعة آنذاك.

وتغير الحال بعد ظهور الإسلام وبدء نزول القرآن لكونه أكبر حدث معرفي بلاغي رباني يتحدى أمة البلاغة، فوجه العرب وجهة حضارية جديدة جعلت منهم حقا أمة التوحيد والبلاغة من وجهتها الفكرية ومتعتها الروحية والجمالية، وبهذا جاز لنا القول: بأن معجزة القرآن بحواره الرباني الإيماني التداولي الإقناعي الأسلوبي المعرفي الفكري الجمالي الحضاري المتميز كان الحافز لظهور علوم ومعارف كثيرة لها صلة بالفكر التأسيسي للمعرفة البلاغية وماهيتها وعلومها وتأصيل أدواتها في مقارباتها لأي خطاب، ومنها: خطاب الفرق الكلامية العقلي النقلي المنطقي الحجاجي، ومتاخطاب تفسير القرآن وعلومه، ومتاخطاب علوم الحديث وشروحه، ومتاخطاب علمي النحو والصرف، وعلوم اللغة والمعجميات وعلوم النقد والعروض، وعلمي الأصول والفقه.

وفي الحقيقة فإن المعرفة البلاغية كغيرها من المعارف مرت بمراحل وأدوار هي محل اختلاف بين الدارسين للمعرفة البلاغة العربية سواء من وجهة تاريخها

وتطورها أم من وجهة مفاهيمها ومصطلحاتها وأفكارها ورؤاها وتصوراتها ومناهجها، ونكتفي بثلاث دراسات تخص شوقي ضيف[1] وعبد العزيز عتيق[2] وحمادي صمود[3].

أما شوقي ضيف فيحصر مراحلها في مرحلة النشأة ومرحلة الدراسات المنهجية ومرحلة الازدهار ومرحلة التعقيد والجمود.

وتمتد المرحلة الأولى من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الأول، وتضم أوائل المتكلمين من المعتزلة وغيرهم لتنتهي عند الجاحظ بالإضافة إلى اللغويين، ومؤسسي العلوم الشرعية والدراسات القرآنية.

والمرحلة الثانية الممنهجة أسسها ابن المعتز بكتابه "البديع"، وعمقها منهجيا وفلسفيا ونقديا قدامة بكتابه "نقد الشعر"، وابن وهب بكتابه "البرهان في وجوه البيان " بالإضافة إلى بعض أعمال المتكلمين ودراسات البلاغيين للقرآن الكريم وصور إعجازه كالنكت في إعجاز القرآن الكريم للرماني، وإعجاز القرآن الكريم للباقلاني، وإعجاز القرآن لعبد الجبار، والدراسات الأدبية الأخرى التي زاوجت في منهجها بين المهمتين النقدية والبلاغية مثل عيار الشعر لابن طباطبا والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، والوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني، والنمط الأخير من دراسات المتأدبين المدرجة في هذه المرحلة، وتضم كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، والعمدة لابن رشيق ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي.

وأما مرحلة الازدهار فتبدو خاصة في جهود عبد القاهر الجرجاني في تنظيره لعلوم المعرفة البلاغية، وأساليب إعجاز القرآن والأساليب الأدبية عامة، كما تبدو أيضا في جهود الزمخشري في كتابه الكشاف، وما أضافه من مسائل في علوم المعاني والبيان والبديع.

وأما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة التعقيد والجمود، وتبدو بخاصة في كتاب نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للفخر الدين الرازي، وكتاب مفتاح العلوم للسكاكي، وكتاب المثل السائر لابن الأثير، وتلخيص الخطيب القزويني وشروحه بالإضافة إلى كتب البديع والبديعيات.

---

[1]-شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط9، (د.ت)

[2]- عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النضهة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،(د.ت)

[3]- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

وعبد العزيز عتيق هو الدارس الثاني لتاريخ المعرفة البلاغية العربية وما أضافته من أدوات للمقاربة من ماهية أي خطاب الذي قسمها إلى أربعة مراحل هي:

الأولى مرحلة النشأة، وهي أطول المراحل، وتمتد من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، وتضم الآراء النقدية للجاهليين وإبداعاتهم الأدبية، وما تلاها من مجيء المعجزة القرآنية، وما واكبها من جدل بلاغي وفكري، بالإضافة إلى نشوء علوم تتقاطع مع الفكر البلاغي في تلك الفترة لتمتد حتى القرن الرابع الهجري، وتضم جهود اللغويين والنحاة والأدباء والمحدثين والمفسرين والبلاغيين والنقاد، وأبرزهم الجاحظ وابن المعتز، ومن الكتب والنصوص البلاغية التي وصلتنا عن هذه المرحلة: وصية بشر ابن المعتمر، وهو من زعماء المعتزلة، وتفسير ابن المقفع للبلاغة، وتعريف العتابي لها، ووصية أبي تمام للبحتري، والبيان والتبيين، وصناعة الكلام للجاحظ، وقواعد الشعر لثعلب، وقواعد الشعر للمبرد.

أما المرحلة الثانية فتغطي القرن الرابع الهجري، وظهرت فيها أهم الدراسات البلاغية والنقدية بالإضافة إلى الدراسات الأخرى التي لها علاقة كبيرة بتطور الدرس البلاغي العربي ومنها:

نقد الشعر لقدامة ابن جعفر، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، والفصاحة للدينوري، والتشبيه للفضل بن نوبخت، وتهذيب الفصاحة لأبي سعيد الأصفهاني، والمفصل في البيان والفصاحة للمرزباني، ومقدمة جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، والموازنة للآمدي، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني.

وتستمر المرحلة الثالثة طوال القرنين الخامس والسادس الهجريين، وظهرت فيها الكتب البلاغية الآتية: إعجاز القرآن للباقلاني، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، ومقدمة المرزوقي، والعمدة لابن رشيق، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والكشاف للزمخشري .

وتنحصر الدورة الرابعة في القرن السابع الهجري، وتتميز بالجمود وظهرت فيها أغلب المصنفات الملخصة والمطولة الكبرى المهتمة بالجزئيات والتفاصيل ومنها:

نهاية الإيجاز للرازي، والمثل السائر لابن الأثير، ومفتاح العلوم لأبي يعقوب السكاكي، والبديع للتفاشي المغربي الذي أحصى فيه سبعين محسنا بديعيا، وتحرير التحبير لابن الأصبع المصري جمع فيه مائة واثنين وعشرين فنا بديعيا.

أما المرحلة الأخيرة في القرن الثامن الهجري فقد اتسمت بالتكرار واجترار ما كان في القرون السابقة، وأهم أعمالها عبارة عن إسهابات وتلخيصات وشروح وحواشي،

وبديعيات، ومن هذه الكتب: الإيضاح في علوم البلاغة للقزويني، وقوانين البلاغة لعبد اللطيف البغدادي، والطراز ليحي العلوي، وعروس الأفراح للسبكي، وخزانة الأدب للحموي، والمستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي وغيرها.

وأما حمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب " الذي حاول فيه تقديم مشروع قراءة حداثية للفكر البلاغي بمنهجية جديدة، فقد اكتفى بتقسيم مراحل تطور الدرس البلاغي العربي إلى ثلاثة أقسام، وجعل واسطتها مرحلة الظاهرة الجاحظية، ومن ثم كان ما قبلها مرحلة النشأة التي تبدأ من العصر الجاهلي إلى عصر الجاحظ بكونه المرحلة الثانية، ثم تعقبها المرحلة الأخيرة التي تضم كل التراث البلاغي الضخم المعروف في تلك الفترات الطويلة التي أعقبت مرحلة الجاحظ، والتي ليست في وفاق منهجي وفني ووظيفي واحد، ولكن هذه الدراسات أهملت كتب نقدية وبلاغية تجاوزت في رؤيتها ماسبقها، ومنهم بخاصة كتب المغاربة كإبن رشيق وحازم القرطاجاني والسجلماسي.

وقد نتصور البحث البلاغي العربي بكيفية أخرى بحيث نجعل الظاهرة الأسلوبية القرآنية هي: مرحلة المركز لهذا التطور الحاسم، ومن ثم تظهر مرحلة ما قبل القرآن، ومرحلة الظاهرة البلاغية القرآنية، وثلاث مراحل ما بعدها، وفي الحقيقة فإن البلاغة العربية كغيرها من العلوم مرت بخمسة مراحل أو أدوار يمكن أن نصطلح عليها كالآتي:

1. مرحلة المعرفة الجزئية الفطرية غير الممنهجة للبلاغة.

2 . مرحلة بدايات نشوء المعرفة العلمية الممنهجة للبلاغة.

3 . مرحلة نضج واكتمال مفاهيم ونظريات علوم البلاغة الممنهجة وقمتها نظرية الايئتلاف لقدامة ونظرية النظم للجرجاني ونظرية التناسب للقطاجني، ونظرية النسج لابن خلدون.

4 . مرحلة الجمود والاجترار للأساليب البلاغية أو تجزئة ما هو مجزأ أصلا.

5 . مرحلة محاولات تجديد البلاغة في العصر الحديث.

وهكذا تبدو البلاغة في المرحلة الأولى في الخطاب الإبداعي الشعري والنثري، وفي المرحلة الثانية ملأت الكلام عن إعجاز القرآن الكريم في أسلوبه البلاغي ومعانيه ونظامه النصي، وفي المرحلة الثالثة تأسست فيها البلاغة بأقسامها الثلاثة: (المعاني، والبيان، والبديع)، وجعلت منها علما من علوم الأساليب بجميع مكوناته اللسانية وغير اللسانية وأنظمته ومستوياته المعنوية والفنية، ووصلت إلى مرحلة التنظير عند

عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وفي المرحلة الرابعة كان اهتمامها مركزا على كتابة الدراسات المطولة والشروح والحواشي، وحواشي الحواشي، وتجزئة المجزأ، ونظم البديعيات، وفي المرحلة الخامسة كانت محولات تجديد البلاغة بعد ظهور علوم جديدة كعلم النفس، وعلم الجمال، والأسلوبيات، واللسانيات، والدارسات الأدبية والنقدية الحديثة في العصر الحديث المنفتحة على الخطاب الفكري والنقدي والأسلوبي الوافد من الغرب نقلا وترجمة، وتبدو في محاولة أحمد الشايب، من خلال كتابه "الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية" الصادر سنة 1939، وحاول فيه الكشف عن المظهر الجمالي والنفسي في البلاغة العربية، وربطها برؤية كلية، ومنهجية في مقارباته لأساليب الفنون الأدبية العربية القديمة والحديثة، وأراد من خلال كتابه أن يجدد منهج البلاغة العربية ومجالها واهتماماتها لتحقيق هدفين: مسايرة البلاغة لتطور الخطاب الأدبي، وتقليص علومها الثلاثة ـ البيان والمعاني والبديع ـ في بابين فقط هما : الأسلوب... والفنون الأدبية[1]، ويمكن أن نحصر المصادر التي تغذى منها أحمد الشايب، وهي لا تختلف كثيرا عما كان عند الأسلوبيين الغربيين الأوائل؛ ومنها المصادر اللغوية والنفسية والنقدية، ومحاولة أمين الخولي، من خلال كتابيه "مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب"(1944) "و"فن القول" (1947)، وقد استعرض فيهما تاريخ البلاغة، كما حاول من خلالهما ترسيخ منهج المدرسة الأدبية المرتكزة على منجزات علم الجمال والنفس في نظرته التجديدية، وتجاوز منهج المدرسة الفلسفية، وتوالت دعوات تجديد البلاغة العربية القديمة من خلال كتب ومقالات، ومنها مقال أحمد أمين، "حاجة العلوم العربية إلى التجديد"، نشره بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ودعا فيه إلى الانفتاح على ما جد في هذا المجال عند الغربيين، كما صدر لسلامة موسى كتاب "البلاغة العصرية واللغة العربية" (1945)، وحاول فيه مواكبة الحداثة الغربية، والثورة على الإنجازات المعرفية اللغوية والبلاغية القديمة التي أنتجها العقل العربي، وظهرت بالتوالي محاولات كثيرة لتجديد جلد البلاغة العربية، ومنها محاولة صبحي البستاني في كتابه "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية "(1986)، والأزهر الزناد في كتابه "دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة" (1992)، وجهود

---

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،ط8 ،1991، ص 3

محمد مفتاح في مخلف ابحاثه وبخاصة كتابه مجهول البيان (1990) الذي جمع فيه بين نظرة البلاغة القديمة الأرسيطية والعربية في مقاربتها من أي خطاب، ونظرة المناهج الحديثة كالتيار الانثروبوجي والسيميائي والتفكيكي، وبكري شيخ أمين في كتابه "البلاغة العربية في ثوبها الجديد"، ولكن التجديد كان في العنونة، وغاب عن متن البحث، ومحاولة مصطفى الصاوي الجويني في كتابيه "البلاغة العربية تأصيل وتجديد"، و"مدارس البلاغة المعاصرة" (1995)، ومحمد عبد المطلب في كتابه "البلاغة العربية قراءة أخرى" (1997) جمع فيه بين النظرية اللسانية التحويلية، والنظرية البلاغية، وجميل عبد المجيد في كتابه "البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية" (1998)، وحاول فيه تجاوز الوظيفة الزخرفية التزيينية الخارجية للخطاب إلى مقاربة لسانية دلالية لبنيات الخطاب الأدبي الجزئية والكلية، وربما أهم كتابين حاولا الاستفادة من منجزات البلاغيين الجدد الغربيين، ومنها كتابات محمد العمري وبخاصة كتابه الأخير" البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" (2005) جمع فيه بين المقاربتين بآليات الكشف عن البعد التخييلي الأدبي والبعد التداولي الحجاجي المنطقي، ووكتاب الحجاج والبلاغة الجديدة لحميد لحميداني، وكتاب عبد الملك مرتاض "نظرية البلاغة" (2010)، وهو أيضا حاول الاستفادة من النظريات الغربية في البلاغة التخييلية والحجاجية منذ أرسطو إلى غاية جماعة البلاغة الجديدة المشكلة لمدرسة بروكسول وبخاصة كتاب البلاغة العامة لجماعة(مي) وكتابات بيرلمان، وديكرو وجرار جنيت ورولان بارت وتودوروف وغيرهم.

والجدل بالبيان والبرهان المنطقي القياسي قد يتم بوسائل خارجية غير لسانية، وقد يكون لسانيا، ومن ثم يأخذ شكل الخطاب الحجاجي، ويقتضي الإقناع بالحجة والدليل والبرهان، وغايته الوصول إلى تسليم الخصم بالغلبة والإفحام، ومن ثم يغلب رأي على رأي، ويهيمن موقف على موقف، ويسمو فكر على فكر، والظواهر الأسلوبية الحجاجية ومفاهيمها ومصطلحاتها لها جذور وأصول في الفكر البلاغي العربي القديم متداخلة مع علوم الخطابة والمناظرة وآداب المساجلات والنقائض والأمثال والحكمة وآداب الحوار وصناعة التوجيه، والحجاج، والجدال، ولا يخلو القرآن والحديث والأدب العربي من كل هذه الأنماط من الخطابات، انظر إلى قوله تعالى في سورة البقرة الآية 258: (أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَآجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رِبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ

اللّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)

ومن الخطابات النبوية الحجاجية هذا الحديث الذي نتمثل به، وهو من جملة الأحاديث النبوية الشريفة الجامعة في حوارها بين الشدة واللين لتحويل الأقوال إلى أفعال، وفي الإنباء عن صيرورة ما هو حادث في الحاضر إلى ما هو متوقع حدوثه في المستقبل، وقد رواه الشيخان عن أبي سعيد الخدري قال: (بعث علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم من اليمن بِذُهَيْبَةٍ في أديم مقروظ لم تُحَصَّلْ من ترابها، فقسمها بين أربعة نفر: بين عيينة بن بدر، وأقرع بن حابس, وزيد الخيل, والرابع: إما علقمة، وإما عامر بن الطفيل، فقال رجل من أصحابه: كنا نحن أحق بهذا من هؤلاء! قال: فبلغ ذلك النبي صلى الله عليه وسلم فقال: ألا تأمنوني وأنا أمين من في السماء، يأتيني خبر السماء صباحًا ومساءً، قال: فقام رجل غائر العينين، مشرف الوجنتين، ناشز الجبهة، كث اللحية، محلوق الرأس، مشمر الإزار، فقال: يا رسول الله, اتق الله!! قال: ويلك، أولست أحق أهل الأرض أن يتقي الله؟! قال: ثم ولى الرجل، قال خالد بن الوليد: يا رسول الله، ألا أضرب عنقه؟ قال: لا؛ لعله أن يكون يصلي، فقال خالد: وكم من مصل يقول بلسانه ما ليس في قلبه؟! قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إني لم أومر أن أنقب عن قلوب الناس، ولا أشق بطونهم، قال: ثم نظر إليه وهو مقف، فقال: إنه يخرج من ضئضئ هذا قوم يتلون كتاب الله رطبًا، لا يجاوز حناجرهم، يمرقون من الدين كما يمرق السهم من الرمية، لئن أدركتهم لأقتلنهم قتل ثمود)، والتراث الفكري العربي بين الفرق الكلامية، وبين الأديان المختلفة غني بالحجاج والجدل، ويمكن لنا أن نشير على سبيل التمثيل لا الحصر بكتاب الباقلاني (تمهيد الأوائل وتلخيص الدلائل) الذي رد فيه على الملاحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ومختلف الأديان المسيحية واليهودية، وغيرها بالحجج والأدلة العقلية والحسية، والجدل وإفحام الخصم بالمغالاة والإدعاء والإيهام والتحدي والتعجيز، قد تجاوز الخطاب النثري بنمطه الأسلوبي الحجاجي إلى الخطاب الشعري، انظر إلى قول جرير:

أنا الموت الذي خبرت عنه فليس لهارب مني نجاء

وقول رُوَيْشِدُ بن كثير الطائي:

يَا أَيُّهَا الرَّاكِبُ الْمُزْجِي مَطِيَّتَـــــهُ سَائِلْ بَنِي أَسَدٍ مَا هَذِهِ الصَّوْتُ
وَقُلْ لَهُمْ بَادِرُوا بِالْعُذْرِ وَالْتَمِسُوا قَوْلاً يُبَرِّئُكُمْ إِنِّي أَنَا الْمَـــــوْتُ

وفي الحقيقة فإن المنحى المنطقي الفكري والفلسفي للمعرفة البلاغية نتج عنه إشكال كان محل جدل مستمر ومنه على سبيل المثال اختلافهم في رتب المعرفة البلاغية أهي متناهية أم لا؟ كما نتج عنه اختلافهم في تحديدهم لمفاهيمها ومصطلحاتها، وظواهرها الأسلوبية المعيارية، ويرى الكفوي مادامت المعرفة البلاغية للمتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ، فهذه الملكة، وهذه المقدرة تتفاوت بين الناس، ومن ثم ينشأ جدل وخلاف حول رتب المعرفة البلاغية، ويرد عن هذا الجدل باحتمالين: الأول يأتي من التسليم من النظر إلى اللغات الواقعة المتناهية، ومن ثم فلا بد وأن تكون مراتب المعرفة البلاغية فيها متناهية[1].

ويرى حازم القرطاجني ليقطع الشك باليقين بقوله: "وكيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار فيها وإنما يبلغ الإنسان منها ما في قوته أن يبلغه ألا ترى أن كثيرا من العلوم قد نفذ فيها قوم في أزمنة لا تستغرق إلا جزءا يسيرا من العمر وهذا أبو الطيب المتنبي، وهو إمام في الشعر لم يستقم شعره إلا بعد عشرين سنة ثم زاولها بعد ذلك زمنا طويلا، وتوفي وهو يصيب فيها ويخطئ"[2]

وفي الحقيقة فإذا كان يقصد بالأفق المنتظر من كمال المعرفة البلاغية وجمالها، فهي ليس لها سقف واحد تنتهي إليه في جميع اللغات إلا في اللغة العربية، فإن لها سقفا وحدا تنهي إليه، ويتمثل في إعجاز الخطاب القرآني من وجهة المعرفة البلاغية، ولهذا قالوا: "إذا نظر إلى ما يمكن وقوعه من اللغات بعد اللغات الواقعة المفروضة فلا يبعد في علم الله وجود ألفاظ هي أشرف من الألفاظ الواقعة، وتكون مطابقتها لمعانيها أعلى رتبة في البلاغة من الألفاظ الواقعة وهلم جرا إلى ما يتناهى[3]، ورجحان بلاغة النظم الجليل إنما هو بإبلاغ المعنى الجليل المستوعب إلى النفس باللفظ الوجيز، وإنما يكون الإسهاب أبلغ في كلام البشر الذين لا يتناولون تلك الرتب العلية من البلاغة "[4]

---

[1] - انظر الكفوي، الكليات، ص 214

[2] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3، 1986 ص 88.

[3]- المصدر السابق ،ص 238.

[4]- الكفوي ، الكليلت ،ص 237

3 ـ تحليل الخطاب من منظور مقام الحال والتداولية:

إن تحليل الخطاب من منظور مقام الحال ومقتضياته والتداولية يتقاطع كثيرا مع بعض المبادئ الأساسية للسانيات النص التداولية، وحددت التداولية بالنسبة للمكونات الأساسية للغة التي أصبحت تضم "ثلاثة أقسام هي: (علم التركيب وعلم الدلالة وعلم التخاطب[أو التداولية])، وقد حددت التداولية بأنها (دراسة علاقة العلامات بمفسريها)، ثم عمم هذا التعريف ليصبح (علاقة العلامات بمستخدميها)، ثم حددت بأنها (حقل البحوث التي تأخذ في اعتبارها نشاط الإنسان الذي يتكلم أو يسمع العلامة اللغوية، وحالته، ومحيطه)، وعرفها آخرون بأنها دراسة استخدام اللغة، وعلاقتها ببنية اللغة والسياق الاجتماعي، وحددت بحسب المستويات الثلاثة اللغوية فكانت الدراسات التركيبية معنية بكيفية تعلق العلامات بعضها ببعض، والدلالية بكيفية علاقة العلامات بالأشياء، والتداولية بكيفية علاقة العلامات بالمتلقين، وهكذا فإن أغلب الدراسات الغربية للتداولية اقتربت في تحديد مجالها في جعلها دراسة للكيفية التي تجعل التواصل ناجحا، وتبحث عن الوجه الأمثل لجعل التفاعل عنصرا أساسيا فيه، ومن ثم الوصول إلى تحديد المبادئ الأساسية التي تضمن هذا النجاح باستمرار، كما تضمن الشروط اللازمة لأسس هذا التفاعل ببنية الخطاب وتفسيره، والكشف عن نظام التواصل وأطرافه مثل: المرسل والمتلقي والرسالة وسياق الحال.

ولاشك أن هناك تداخلا وتكاملا بين علوم النحو والصرف والبلاغة والدلالة والتداولية والأسلوبية؛ ومن الصعب تحديد الإطار المرجعي لأي خطاب من الوجهة التداولية تركيبا ودلالة ومعجما بمعزل عن العلوم اللسانية الأخرى لصعوبة تحديد العلاقات والوظائف بين الإطار ومرجعياته، وتفسيرهما تفسيرا نهائيا، فالتواصل سواء تم بوسيلة التبليغ اللساني (Communication Linguistique) أم بأي شكل من أشكال التواصل ووسائطه (media) فهو يؤثر في سلوك الأشخاص، وهذه من مظاهر التداولية، وفي الحقيقة من الصعوبة الفصل الإدراكي التصوري المميز بشكل واضح ونهائي بين الحدود الكبرى لميادين التواصل اللساني التركيبي والدلالي والتداولي الأمر الذي حدا بـ ف .ش . جورجF,H,George) في كتابه " المخ البشري كالعقل الإلكتروني"(The Brain as a Computer إلى القول بأن التركيبية هي المنطق الرياضي، والدلالية هي الفلسفة أو فلسفة العلوم، والتداولية هي علم النفس، غير أن واقع هذه المجالات لا يمكن أن نميز بينها تمييزا دقيقا كاملا.

كما حاول هذا الباحث أن يدرس المجالات الثلاثة غير أنه ركز على تداولية التواصل بمعنى تأثيره في السلوك، ويرى بأن المصطلحين أعني التواصل والسلوك مترادفين لأن معطيات التداولية ببساطة ليست الكلمات وتجسيدها للمعاني ومعطياتها من خلال التركيب والدلالة ولكن أيضا مصاحباتها غير اللسانية وحديث الأجسام[1]

وهكذا فإن التداولية تدرس العلاقات بين مستعملي العلامات (الباث والمستمع، أو الكاتب والقارئ)، ونتائج خضوع العلامات لتركيب له تفسير دلالي أو تأويلي، أو المعنى المؤجل كما تعنى بالكشف عن تعدد المعاني للخطاب الواحد، وتجعل الكلمة تقبل في سياقها كل ما هو غير لساني كالثقافة والمعرفة الموسوعية، وجو الخطاب، وأنظمة المعارف والاعتقادات، كما يندرج أيضا ضمن التداولية مستعملي العلامات، وسمات الأداء، والسياق الظرفي، والأفعال غير المعبر عنها، والملفوظات المنجزة، والافتراضية.

4 . أعماق الخطاب واستكشافها بآلية معرفة البيان البلاغي:

---

1 - P. Watzlawick , J. Helmick, Don D .Jackson , Une Logique de la communication ,Editions du Seuil, paris , 1972 , p 16

يلاحظ تداخلا بين معرفة أعماق الخطاب واستكشافها بآلية معرفة البيان البلاغي الذي يهتم بدراسة كل الاستعمالات اللغوية التي تعتمد في تعبيرها على المعاني غير الحرفية، ويخاطب بصورها المعروفة بما يناسب المقام من الخفاء والوضوح، ومن ثم فإن معرفة البيان البلاغي يطلق على معنيين:

أ- معنى أدبي يتقاطع مع مفهوم الشعرية الحديثة بكونه يكشف عما يجعل من الأدب أدبا، وبهذا جعل مفهومه واسعا بحيث يشمل على الإفصاح عن كل ما يختلج في النفس من المعاني والحدوس والأفكار والأحاسيس والمشاعر والتخيلات والأحلام بأساليب لها حظها الممتاز من الدقة والإصابة والوضوح والجمال، والكثافة والثراء، وهو بهذا التعميم يجمع فنون المعارف البلاغية الثلاث، وهي المعرفة البلاغية للمعاني والبيان والبديع بالإضافة إلى مقامات الأحوال ومقتضياتها.

ب - معنى علمي ضيق، وهو التعبير عن المعنى الواحد بطريق الحقيقة أو المجاز أو الكناية، كما سلف.

وقد حصر البلاغيون أصول معرفة البيان البلاغي في أربعة أصول، هي: أصلان ذاتيان، وهما المجاز والكناية، وأصل واحد وسيلة، وهو التشبيه، وأصل واحد، جزء من أصل، وهو الاستعارة، وأضفنا الرمز كأصل خامس في نظرية البلاغة الجديدة بالإضافة إلى بلاغة السرديات.

وفي الحقيقة فمن أراد أن يملك أسلوبا عربيا بليغا فصيحا بينا غير ذي عوج، فليكن على صلة بالنصوص الموثوق من فصاحتها وعلو كعبها في المعرفة البلاغية وسمو أدبيتها في جميع مستوياتها ووحداتها النصية، ويحدد ابن المعتز مصادر هذه النصوص في كتابه "البديع "، وهو أول كتاب منهجي في مجاله، وقد حصرها في الآتي :" القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين "[1]، ومن ثم يجب على كل من أراد الاقتراب من المعرفة البلاغية للخطابات أن يلتزم الآتي:

1– المقاربة من المعرفة البلاغية للقرآن الكريم لأن كل ألفاظه وتراكيبه وصوره فصيحة، ومن أراد أن يصفي لغته من كل رطانة ولكنة وضعف وقبح فليحفظ القرآن وليكثر من تلاوته.

[1] - ابن المعتز، البديع ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، دار المسيرة –بيروت، 1402هـ-1982م.ص 14

2- المقاربة من المعرفة البلاغية النبوية لأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان من أفصح العرب، وأوتي جوامع الكلم.

3- المقاربة من المعرفة البلاغية لعيون الشعر العربي وروائعه، ومن بلاغة أرقى النصوص النثرية العربية بجميع أجناسها.

4 . المقاربة من خطاب الصحابة والأعراب، وكل من ثبتت فصاحتهم، وبلاغة أساليبهم في جميع العصور وبخاصة في عصور الإحتجاج والقوة والازدهار الأدبي.

وفي جميع الأحوال فقد حددت معرفة البيان البلاغي تحديدات اصطلاحية مختلفة منها: النطق الفصيح المعرب، أي المظهر عما في الضمير، ومنها: إظهار المعنى وإيضاح ما كان مستورا قبله: وقيل هو الإخراج عن حد الإشكال، والفرق بين التأويل والبيان أن التأويل في كلام لا يفهم منه معنى محصل في أول وهلة، والبيان ما يذكر فيما يفهم ذلك لنوع خفاء بالنسبة إلى بعضهم؛ أو أنه عبارة عن إظهار المتكلم ما يريده من السامع، وقيل عنه أيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة، ودلالة اللفظ إما ما يدل لما وضع له أو لغيره، ثم إن اللفظ المراد به لازم ما وضع له: إن قامت قرينة على عدم إرادة ما وضع: فهو له مجاز، وإلا فهو كناية له أو لغيره، ثم المجاز منه الاستعارة، وهي ما تبنى على التشبيه، ومن هذه الوسائل أيضا الرمز، وحول هذا الأخير كان الوجهة المفضلة للبلاغة الجديدة الحداثية التي تتوخى نهاية الجمال في بلاغة الغموض، ومن ثم يصبح الرمز سلطانها، وفي مقابل ذلك فإن التشبيه كان لقرون سلطانا لبلاغة الوضوح.

ثانيا . معرفة أساليب البيان البلاغي وآليات تحليله للخطاب:

نحاول دراسة الظواهر المعرفية لأساليب البيان البلاغي التي تتضمن صور التشبيه والمجاز المرسل والاستعارة والكناية والرمز وأنماطها التعبيرية التصويرية التخييلية التي تعكس تطور النظريات الفنية كما تبدو في الخطابات الأدبية المختلفة وأجناسها الكبرى؛ وهي تمثل أيضا جانبا مهما من جوانب آليات تحليل الخطاب عامة وهو فن قائم بذاته لتعبيره عن البعد الاجتماعي والفكري بالإضافة إلى اهتمامه بالكشف عن وسائل الترابط اللفظية والسببية والمنطقية المحققة لتماسك الخطاب وانسجامه وانتظامه صوتيا وتركيبيا ودلاليا وتداوليا، أو ما يعرف بنحو النص.

ونؤكد على أنه منذ عدة سنوات عرفت فرنسا نشاطا فكريا ملحوظا تمحور حول المجاز بصفة عامة والاستعارة بصفة خاصة، وفي جميع الأحوال، فقد تناولوا تحليل الخطابات بآلية الاستعارة ونظرياتها، ومبادئها كما هي عند بول ريكور Paul (Ricoeur) في كتابه الاستعارة الحية (Lamétaphore vive) ، وجيرارد جنيت(Gerad Genette)، وجاك دريدا(Jacques Derrida)، أو في الأعمال التفسيرية والتصنيفية للبلاغيين المعاصرين التي تضم أسماء جون كوهين (Jean Cohen)، وفرانسيس إدلين (Fracis Edeline)، وجاك ديراند (Jacques Durand)، وقد تجاوزوا في أبحاثهم الدقة التي كانت عند الرواد وبخاصة في محتواها النفسي، وعبر عن ذلك بنفنيست(Benveniste)، وبارط (Barthes) بحيث جعلا المجاز ينظم ليس الاستعمال اللغوي، ولكن أيضا بقية الأنظمة الرمزية.

هل هذه الحركة التجديدية الواسعة للمعرفة البلاغية ذات حمولة فكرية نظرية لقضايا تحليل الخطاب بعد قرون من الاهمال؟ لنذهب حالا لنأخذ عبارة نيتشه في قوله: "الصور البلاغية يعني ذلك جوهر اللغة"[1]، وتعرف الصورة منذ سيسرون (Cicéron)بالنسبة إلى شيء آخر، أو بالنظر إلى تعبير آخر الذي يستطيع أن يأخذ مكانه، وتعتمد هذه النظريات الاستبدالية على إمكانية وضع تكافؤ دلالي لدالين، الأول حقيقي والثاني مجازي، وسيصبح المصطلح غير الموسوم(الحقيقي) يمثل المعيار حتى وإن لم يرتبط بيسر بطبيعته، وفي البلاغة الجديدة والنقد ظهرت مصطلحات: الصورة الشعرية، والصورة البيانية، والصورة الفنية كما هي في الأمثلة: المتشائم السعيد، وقرأت الجاحظ كله، وأرض مزروعة بالأحلام؛ ومن ثم فإننا حين نحاول وصف أي خطاب نضطر في الغالب إلى الكلام عن التصوير التزييني (Figures)، أوالصور البيانية (Tropes)، أوالصور الفنية (Images)، وكيفما كان التقارب بين هذه المفاهيم النقدية الخاصة بوسائل التعبير الأسلوبية فإنها في نهاية الأمر لا يمكن التسوية بينها لعدم تكافؤها الدلالي المفهومي المعرفي المطلق.

1 . تصوير التزيين(Figure):

إن مفهوم تصوير التزيين (Figure) منذ الفكر المعرفي النقدي اليوناني القديم مرتبط بالبلاغة، وكانت غايتها تقتصر على دراسة الأسلوب والتقنيات الخاصة

---

[1] -T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 7

بالجدل والإقناع، ومن هذا المنظور تصبح مجرد أشكال تعبيرية لأي خطاب في مقابل اللغة المعيارية، ومن ثم تتصف بسمات أربع:

أ . السمة الأولى: تشكيل قولي له منطقه التركيبي المتميز.

تتصف الصورة بكونها شكل لها منطقها المتميز المخصوص عند إدراكها الكلي في سلسلة أي خطاب، ويتمثل في الانتهاك الإسنادي أو الخروج عن قواعد دمج الكلمات في الخطاب على نحو ما لاحظنا في الجمع الإسنادي بين "التشاؤم" و"السعادة"، وفعل القراءة الواقعة على المؤلف وليس على مؤلفاته، والآمال القابلة للزراعة في أرض محروثة بدل الحنطة.

ب . السمة الثانية: تشكيل قولي تركيبي حر.

تتصف الصورة أيضا بكونها محصلة لاختيار منتجها، وهذا ما نلاحظه في الجمع بين متضادين "السعادة والتشاؤم"، ويمكن لنا التعبير بطريقة أخرى من قبيل قولنا مثلا: " متشائم ولكنه يعرف كيف يستغل الحياة "، ومن ثم ندرك أن هذه الحرية تتيح طرائق أسلوبية جديدة تجنبنا سيطرة الوظيفة المعيارية للغة.

ج . السمة الثالثة: تشكيل قولي يقبل القياس.

إن حرية تشكيل الصورة لا تفهم على أنها فوضى، ومن ثم يمكن إدماجها وإدراجها في بنية لها خصائصها الأمر الذي يتيح تكرارها في موقع آخر من الخطاب أو في خطابات أخرى والتعرف عليها وتقويمها، ومن هذا المنطلق فإن المفهومين المتناقضين (المتشائم السعيد) يمكن حضورهما في أكثر من خطاب، ويشكلان بنية قابلة للتحديد والقياس، ولا يخفى أن البلاغة تجعلهما من قبيل الطباق، وفي الوقت نفسه يتضمن تركيبهما إيحاءات رمزية استعارية.

4 – السمة الرابعة: هي تشكيل قولي وظيفي.

يلاحظ أن الصورة تكيف مجمل الخطاب الذي يتضمنها، وتزيد من فعاليته ومردوديته بفضل التأثيرات والقناعات والتخييلات والإيحاءات ذات الوظيفة الجمالية.

ثانيا . الصور البيانية (Tropes):

1. هي تصوير تزييني (Figures) دلالي:

على الرغم من مصطلحها العام ذي الأصل اليوناني (Detour- Trope) الذي يعني اللف والدوران، فإن الصور البيانية تعد حالة خاصة للتشكيلات التصويرية التزيينية (Figures) عامة ذات تأثيرات على معنى الألفاظ في الخطاب بحيث تدفع بالمعاني

الحرفية أو الحقيقية إلى الخطط الخلفية للنص لكي تستفيد من معاني جديدة مجازية أو إيحائية رمزية لتحتل مقدمة خطة الكلام، وهذا ما نلاحظه في المثال الآنف الذكر: "قرأت الجاحظ كله"، وهكذا فإن معنى "الكاتب" الذي يعرف به "الجاحظ" قد أخفي بظلال "أعماله الأدبية"، وبهذا تكون الصور البيانية هي تحويل للمعنى بحسب هذه الترسيمة:[1]

اللفظ ← المعنى الحقيقي ← المعنى المجازي
الجاحظ ← (الكاتب) ← أعماله الأدبية

وتمثل العلاقات بين المعنى الحقيقي والمجازي أساسا للتفريق بين مختلف الصور البيانية، وتعتمد على علاقة المشابهة والمجاورة الكاتب – المنتوج بحسب النموذج السابق الذي يصنف ضمن المجاز المرسل .

ب . الصور البيانية إغناء للمعاني التضمينية:

الصور البيانية تزيد من الفعالية الدلالية للخطاب سواء بإظهار دور المعنى وقوته وتأثيراته المرهونة بسياق التواصل أم بإغناء تقديمنا للعوالم بحيث يلاحظ في المثال الثاني تحويل مفهومنا من الإنسان (الجاحظ) إلى شيء ثقافي (أعماله الأدبية)، وخلاصة القول فإن الصور البيانية حالة خاصة من التشكيل قائم على دعامة تحويل دلالات بعض ألفاظه .

ج . الصور الفنية (Images)

أ . مفهوم يتسم بالضبابية، وتطور هذا المفهوم بداية من القرن الثامن عشر، وكان منذ ولادته يطرح إشكاليات تحديده، كما يتقاطع بصفة عامة بمجال الصور البلاغية بما فيها التشبيه ويغطي أحيانا هذا الأخير، وأحيانا أخرى صور المجاز البيانية، ومع هذا الزخم الفكري البلاغي فإن بعضهم يرى بأن النظريات الحالية ليست في أغلبها إلا تحسينا وإثراء للتحديدات السابقة، ومن ثم فستبقى

---

[1] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P 55.

8- voir Pierre Fontanier, les figues du discours, flammarion.. Remmes, 1968 p 89, et voir aussi Genette Gerard, figues, II Editions du seuil, paris 1969 p 45, Morier Henri, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, presse universitaire de France 1961 p 235, et voir aussi Group (μ), la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982p 123

الصورة ما هي إلا انزياح بالنسبة إلى المعيار، والتعبير المجازي يمكن استبداله بتعبير عادي، ومشترك، وبسيط..

لكن هذا الإصرار المستمر بهذا التصور لمختلف أشكال الصور دلاليا وتركيبيا وصوتيا وخطيا سيصطدم بعدة اعتراضات:

1 . من المناسب القول بأن كل الانزياحات « l' écarts» ليست كلها مجازية، ولكن أي شخص لم يقترح شرطا مميزا يفصل بين الانزياحات المجازية وغير المجازية، وعلى هذا الأساس فإن التعريف يبدو غير كامل، وتنقصه سمة الاختلاف النوعي.

2 . ما الثمرة المرجوة من الطرح العكسي الذي يرى في كل مجاز انزياح؟

انزياح من ماذا؟ انزياح من المعيار. ويبقى حلم البلاغيين الجدد تحديد هوية المعيار من السنن اللغوية، والحقيقة فإن بعض الصور تمثل انتهاكا للغة (وعلى سبيل المثال أغلب صور التنويعات الصوتية"Métaplasmes ") لكلنكاربيج "Klinkenberg"، وعلى الرغم من ذلك فإن كل صور هذا النوع لايتسق مع مفهوم الانزياح إلا في قسم منها، وبقية الصور يجب البحث عن المعيار ليس في للغة، ولكن في نمط الخطاب، وهكذا فإن جون كوهين "Jean Cohen" بنى معيارا من الخطاب العلمي، وقد حدده قبله بيوس سيرفيان "Pius Servien" [1] بوصفه وجودا مؤسسا على غياب الغموض، وسهولة الفقرة، وانعدام أهمية الإيقاع .إلخ.

ونستطيع التصريح تبعا لذلك بأن الخطاب الآخر (الشعري مثلا، إلخ) هو انحراف من البداية عن النثر العادي، ولكن ماذا تفيد هذه الملاحظة؟ إذ أن قواعد اللغة تطبق على جميع الخطابات، وقواعد أي خطاب تطبق على الخطاب نفسه، ويعني غيابها في جميع الخطابات الأخرى هي من قبيل الحشو في بنيتها الكلية.

وعلى أي حال فإن كل خطاب يمتلك نظامه الخاص به، ولكن لا يمكن أن نفرغ أي نص بالقوة من جميع ما للآخرين، وهذا يؤكد العكس حين ننظر إلى الكراسي بأنها طاولات معدلة.

إن الصور ليست أباطيل كلامية، ولكنها من المؤكد بأنها انزياحات لإيحاء بأفكار جمالية إقناعية جديدة، غير أن استعمالها يظهر بعض الإشكاليات المعرفية عند تحديدها في ضوء انتهاك سنن اللغة، وفي الغالب فإن هذه صور تشكل مجموعتين متقاطعتين، ومتباينتين من حيث آليات المشابهة أو المجاورة، وأي آلية لها الأفضلية

---

[1] -T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 8

بالتأكيد في تمركزها النسقي الأسلوبي، ووظيفتها الدلالية والفنية، وفي جميع الحلات فإن بعض الانتهاكات تدرك كصور لكنها لا تفسر طبيعة الصورة، ودورها الفني.

وأي فهم للانزياح لايقدم قدرا من الحجج للمثالب الموجهة حديثا إليه، وهذا يعود إلى الضبابية التي تكتنف قضايا الأدب، وينظر إليه على أنه من المجالات التي لا يمكن أن تعرف تعريفا نهائيا، كما يرجع ذلك إلى السبب الرئيس المعروف بـ "النسبية الاستقلالية للملاحظات الإيديولوجية". أوإذا حددنا الصورة بأنها نوعا من الحشو، ومع ذلك تبقى المهمة الوصفية التصويرية الإيحائية الرمزية للصورة مستحسنة حتى وإن كان المعيار مخالفا للغرض البلاغي في عدم استبعاده للتكرارية، وهكذا تصبح معيارية الصورة غير ذات أهمية على مستوى التفسير ولكنها مهمة على مستوى الوصف.[1]

ويرى أرسطو أن الصورة ليست استبدالا لتعبير حقيقي بآخر مجازي، لكن هي ظهور لمعنى مجازي عوضا عن المعنى الحقيقي، وتكمن إشكاليتها في التساوي الدلالي بين التعبيرين، سواء كان ذلك على أساس المشابهة، أم على أساس بنية الكلمة نفسها التركيبية الثرية بحمولتها الدلالية اليقينية المتحركة من خلال تماوج صورتها الصوتية والخطية، ومن ثم يصبح لها أكثر من معنى.

ويمكن لنا تجاوز فكرة المعنى الحقيقي الواحد (الاصطلاحي)، وتعويضه بمعنى مستقل عن السياق، وآنذاك يدرك بوصفه الأساس داخل النظام الآني، ويسري هذا الفهم للصورة على أغلب الحالات، فحين تقول مثلا: (إنها تفاحة رائعة لذيذة لكنها ذات إغراءات شيطانية)، وأنت تشير إلى طفلة صغيرة، فيعني ذلك حلاوة الطفولة وطهارتها وجمالها يتجاوز أفق التصور البشري الواقعي إلى تصور غيبي، وحين تشير إلى امرأة فإنك تعني جميلة، ولكنها قد ترمز للخير والأمل وسكون النفس، وقد ترمز للشر إن كانت ساحرة، والاقتراب منها يكون بحذر شديد، وحين يتم إطلاق هذه الجملة على سبيل العموم لا التقييد بسياق خاص، فهي تحيلنا إلى التفاحة المحضورة التي أخرجت آدم وحواء من الجنة.

وأغلب البلاغيين يخلطون بين العمليتين، ويتصرفون وكأنه لا اختلاف بينهما. ويمكن التمثيل لذلك بمثال منتزع من كتاب هيدفج كونراد (Hedvig Konrad) حيث يقول: " نطلق على الكلمات المنتجة لهذا الأثر الغريب مفاهيم متغيرة المواقع، ولا

[1]- voir ,T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 9

نتكلم في هذه الحالة عن تغيير المعنى، وما الاستعارة والكناية والرمز إلا شكل خاص لتغيير المعانى، وهكذا فإن جذر كلمة (ذيل) في استعماله الاستعاري تتعدد معانيه والتفاعل التركيبي هو الذي يقربنا من المعنى المجازي المقصور حين نقول دولة في ذيل الدول، ومن ثم تكون المقاربة الدلالية سياسية حضارية إنسانية: سياسية بمعنى نظامها مستبد يرجع إلى قرون الظلام، وحضارية بمعنى عدم امتلاكها لوسائل التقدم الموافقة لعصرها، وإنسانية بمعنى الجهل والأمراض وإنعدام أبسط ما يضمن كرامة الإنسان وحقوقه، وحقوق المرأة والطفولة.[1]

وفي ضوء التمثيل السابق نقتنع بأنه لن يتأتى التمييز بين الدال ومدلوله إلا بهذا التفاعل بين الألفاظ المركبة للجملة(الصورة) بالإضافة إلى البعد التداولي، وستختلف أولويات التأويل لبروز معنى دون غيره بحسب المرسل والمتلقي والأجواء العامة، فالجملة السابقة حين ترسل من سياسي معارض في حملة انتخابية غير التي تلفظ من مناضل حقوق الإنسان، وستكون مغايرة حين تلفظ من عالم اجتماعي أو سياسي أو حضاري، وبنظرة أكثر دقة، ودون حضور هذه المكونات وملابساتها عند المتلقي سيعني العجز التأويلي الدلالي الناجح بالجبلة، وبالتالي فإن العملية ما فوق لسانية لأعطاء تسمية جديد لمعنى ثاني لكلمة "ذيل" من خلال التوتر الدلالي في العملية الاستعارية نفسها، وقد كان البلاغيون[2] الكلاسيكيون ينظرون إلى الاستعمال الاستعاري بأنه ترجمة بمفاهيم "حقيقية"، ويتصورونها بوصفها إعادة كلمة حقيقية في موضع الاستعارة.[3]

وهذا الفهم هو الذي أثار سخط برتون (Breton) فقال: "الشاعر لا يريد أن يقول شيئا آخر لم يقله، ولكن الكلمات هي التي تقول في الاستعارات شيء آخر لا تدل عليه في العادة"، كما أن فونتايي (Fontanier) من البلاغيين النادرين الذين أدركوا الاختلاف بين العمليتين: إذ حدد الصور البيانية بوصفها استبدالا لمدلول بآخر، ويبقى الدال بذاته، وحدد الصور الأخرى بوصفها استبدال لدال بدال آخر، و يبقى المدلول نفسه، والجدل حول المجاز ووظيفته الأسلوبية، وتساءلوا عنه ما إن كان يعد من الصور؟ والبلاغي فونتاني (Fontanier) يرى أنه ليس من الصور كما كان

---

[1] -Michel le Guern, sémantique de la métaphore et de la métonymie , larousse , paris,1972, p 50-75

[2] انظر-T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 10

[3] -بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، ط1986، ص 21.

يعتقد بوزي (Beazée) لأن فونتاني يرى: لا وجود لكلمة تستطيع أن توضع مكان رجل الطاولة، وجناح الطاحونة.[1]

وقد قام هنريش بليث بمحاولة لملمة إشكالية المعرفة البلاغية والإنزياحات الأسلوبية ليختصرها في هذه العلاقات الثلاثية التصنيفية لصور الانزياح، وهي : انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل)، وانزياح في التداول (العلاقة بين الدلائل والمرسل والمتلقي)، والانزياح في الدلالة (العلاقة بين الدلائل والواقع).

وهكذا يرى بليث أن جهود البلاغيين السابقين على الرغم من تماسكها لا تحقق المطلوب، لأنها لا تعير اهتماما كبيرا للجانب التداولي، بل تكاد تتخلى عنه، وسيبقى هذا الجدل الفكري المعرفي البلاغي مفتوحا مادام الإنسان عاجزا عن إدراك جوهر شيء يملكه وينتجه ولكنه يجهل بعض أسراره، والمتمثل في صور الخطاب المنزاحة من النظام المعياري للغة، وستظل الرؤى والاجتهادات تتوالى، ولن تنتهي أبد.

أنماط المجاز المرسل من المكون اللفظي "أ" إلى المكون اللفظي "ب" في اتجاهين كما يراها علماء الدلالة المحدثون: التقليص والتوسيع والأول تحكمه العلاقة الداخلية، والثاني العلاقة الخارجية، وفي ضوء هذه الأبعاد الدلالية وعلاقاتها يمكن أن نستخلص الأنماط الآتية:

. العام من أجل الخاص الشعب يقاتل قوات الاستعمار = المجاهدون يقاتلون . الجنس من أجل النوع الجهاز لآلة = الطائرة

. أو العكس النوع من أجل الجنس الإنسان = الكائن البشري.

. المفرد من أجل الجمع: المرأة = النساء، أوالحديث النبوي= كل الأحاديث النبوية

. الجمع من أجل المفرد: (السور = القرآن)

. الجزء من أجل الكل (المزمار= الرجل الذي يعزف بالمزمار)

. الكل من أجل الجزء (بكاسو = لوحة بيكاسو)

. اسم جنس من أجل اسم علم صورة المصلح = ابن باديس

. اسم علم من أجل اسم جنس (سوناكوم = سيارة من نوع سوناكوم)

وتتم عملية تحويل معنى كلمة لتعيين شيء آخر بموجب علاقة المجاورة بينهما، وهذا يكون بحسب هذه العلاقات:

- السبب/ الأثر، الفعل: [العضة = (الأثر المتبقية منها)]

---

[1] -T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 10

- المحتوي/المحتوى: [كأس = كأس من الشاي]
- المحتوى/المحتوي: [مجلس الأساتذة = قاعة مجلس الأساتذة]
- المكان/الانتاج: [اليمانى =(مكان صناعة السيوف ا)]
- الانتاج/المكان: [الحجرة الكريمة = الحجرة الكريمة المشتركة]
. العلامة/من أجل مدلول الشيء [موسكو= (العاصمة الاتحاد السوفياتي)]
- مدلول الشيء/العلامة: [الرئاسة= (مهمة) الرئيس (فرد)]
- المجرد من أجل المحسوس نحو قراءة الفكر الإسلامي = قراءة كتب الفكر الإسلامي
. المحسوس من أجل المجرد نحو: الرد على أرسطو= الرد على فكره الفلسفي . [1]

هذه أهم أنماط المجاز المرسل والأساليب التركيبية، وآلياته الدلالية، ويرى جاكبسون بأنها أخص بالنثر لكثرة دورانها فيه والإستعارة والرمز في الشعر، ويبقى القرآن خارج هذا التصنيف لأنه ليس بشعر ولا بنثر.

رابعا-الاستعارة:

1 . قوة الدلالة الاستعارية وجمالها وآليات تأويلها:

تعتمد آليات المشابهة التأويلية الاستعارية لأي خطاب لكونها مجازا على القرينة التي تشير إلى المعنى المراد من الاستعارة، وتمنع من إجراء المعنى الحقيقي، وهي إما أن تكون لفظية مثل قول الشاعر:

فإن تعافوا العدل والإيمانا   فإن في إيماننا نيرانا

أوحالية تستشف من سياق الخطاب نحوقولك: رأيت الخليل بن أحمد يشرح دوائره العروضية في مدرج الجامعة، وأنت تعني أستاذ العروض في قسم اللغة العربية.

وأما الاستعارة في قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ   أصبحت بيد الشمال زمامها

فيقول عنها عبد القاهر : "إن من الاستعارة لا يصح أن يكون المستعار فيه اللفظ البتة، ولا يصح أن تقع الاستعارة فيه إلا على المعنى، وذلك ما كان في البيت السابق الذي لا يترك زعم لزاعم بأنه شبهه باليد حتى يكون لفظ اليد مستعارا له، وكذلك ليس فيه شيء يتوهم أن يكون قد شبهه بالزمام، وإنما المعنى على أنه شبه

---

[1] -Michel le Guern, sémantique de la métaphore et de la métonymie , larousse , paris,1972, p 50-75

الشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها بالإنسان يكون زمام البعير في يده، فهو يصرفه على إرادته، ولما أراد ذلك جعل للشمال يدا وعلى الغداة زماما."[1]، ويرى عبد القاهر أيضا أن الاستعارة التي هي مجاز في نفس الكلمة، وأنت تحتاج في أن تمهد لها، وتقدم أو تؤخر ما يعلم به أنك مستعير ومشبه ويفتح طريق المجاز إلى الكلمة كما في قول الشاعر:

وصاعقة من نصله تنكفي بها على أرؤس الأقران خمس سحائب

وعبد القاهر في تحليله للدلالة الكلية لتركيبة هذه الاستعارة يسبق القائلون بنظرية التفاعل المعروفة. يقول: " عنى بخمس السحائب أنامله ولكنه لم يأت بهذه الاستعارة دفعة ولم يرمها إليك بغتة بل ذكر ما ينبىء عنها ويستدل به عليها، فذكر أن هناك صاعقة، وقال: من نصله فبين أن تلك الصاعقة من نصل سيفه، ثم قال: على أرؤس الأقران ثم قال: خمس، فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد فبان من مجموع هذه الأمور غرضه، وهذا أيضا ما لاحظه في هذا البيت:

فإن تعافوا العدل والإيمانا فإن في أيماننا نيرانا

يريد أن في أيماننا سيوفا نضربكم بها، ولولا قوله أولا: فإن تعافوا العدل والإيمان وأن في ذلك دلالة على أن جوابه أنهم يحاربون ويفرضون الطاعة بالسيف، ولما جاز أن يستعير النيران للسيوف فكأنه أراد أن يقول في أيديهم سيوف تلمع كأنها شعل نار.

والبلاغيون الجدد لم يتجاوزوا تأصيل القدماء للاستعارة، ومن طبيعة التشبيه التركيبية في صوره المختلفة والمتجاوزة للتشبيه صاغ جرار جونيت (Gérard genette) أنواع الاستعمالات البلاغية من خلال هذه المعادلات البسيطة التي تبين علاقة التشبيه بالاستعارة وهي: مشبه + مشبه به + أداة تشبيه + وجه الشبه نحو: حبي كالشعلة في الالتهاب= التشبيه التام، و(تشبيه) – (مشبه + أداة التشبيه + وجه الشبه) = استعارة تصريحية، و(تشبيه) – (مشبه به + أداة التشبيه + وجه الشبه) = استعارة مكنية.[2]

2 . الاستعارة القطعية التخييلية والتحقيقية:

تنقسم الاستعارة بحسب طبيعة تركيبها المعرفي إلى الآتي:

---

[1]- عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص: 66- 68

[2] – voir, G.Genete, figues, II Editions du seuil, paris 1969 p 45

أ . الاستعارة القطعية التخييلية، وهي ما كان المستعار له فيها غير متحقق لاحسا ولا عقلا بل هي صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقق نحو قول الهذلي:

وإذا المنية أنشبيت أظفارها   الفيت كل تميمة لا تنفع

فإنه لما شبه المنية بالسبع باعتبار توهم صور المنية بصورة السبع واخترع لها من لوازمه صورة الأظفار، ثم أطلق على هذه الصورة لفظ صورة وهمية شبيهة بصورة الأظفار الحقيقية، والتخيلية قد تكون دون استعارة بالكناية كقولك: أظفار المنية الشبيهة بالسبع قتلت فلانا، فقد صرح بالتشبيه فلا مكنية في المنية مع كون الصورة تخييلية.

ب . الاستعارة القطعية التحقيقية، وهي ما كان المستعار له متحققا واقعيا، وفي الغالب فإن الاستعارة تحدد التعبير بممارسة تعيين دلالة شيء لآخر بمقضى خاصية مشتركة تسمح باستدعاء شيء لشيء آخر، وهذا النوع من العلاقة بإمكانه الجمع بين شيئين حسيين ورقة الشجرة وورقة (الكاغط) لعدم سماكة كل واحد منهما وبين حركتين الأولى مجردة والثانية حسية (فاوض حول قضية)، و(دار حول منعطف طريق) بموجب خاصية الاحتراس المشتركة بينهما في النشاط وبين حقيقة مادية وفكرة مجردة (زجاجة فارغة، ورأس فارغ).[1]

ومن الواجب التقرير أن أنساق التغيير الدلالي تؤدي إلى مسعى عاما للتفكير الذي يعمق تعيين الأشياء بواسطة الأسماء في سلسلة من التصانيف المجردة أو المجازية، والنظرية البنائية تحدد البنية الدلالية في بعض الأحيان مفصولة عن الدال، وهذا لا يتم إلا عن طريق الوظيفة الجوهرية للغة في تعيينها للمرجع.

وانطلاقا من هذه المكونات النظرية الجديدة، سوف نعيد تحديد إجراءات وصف المحتوى الدلالي، ومن هذا المنظور فقد أحدث جاكبسون نوعين من العلاقات استنتجها من متابعته لبعض الأمراض الخاص بالنطق واللثغة "الأفازيا"، وأدى هذا إلى التمييز بين صنفين أساسيين لتحليل لغوي للخطاب، أطلق عليهما السياق الاستعاري، ويقوم على علاقة (التشابه)، وهي نوعية لغوية خاصة بالشعرية والسياق الكنائي ويقوم على علاقة المجاورة ويخص لغة النثر.

[1] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P 55.

إن الصورة الاستعارية إبداع دلالي لغوي، وهذه المقاربة المعرفية المختصرة تثير مجموعة من القضايا في شكل أسئلة منها:

. ما هي العلاقات التي تتأسس عليها الصور الاستعارية في تحليلنا لأي خطاب ؟

. ما العلاقات التركيبية في الصور الاستعارية في تحليلنا لأي خطاب ؟

. ما العلاقات بين معنيين لكلمة واحدة، وبين معناها الحقيقي والمجازي الاستعاري في تحليلنا لأي خطاب ؟

. كيف تبقى الصور الاستعارية حية مشحونة بدلالتها التضمينية أي المجازية، ومتى تموت لتتحول إلى الدلالة التعيينية أي الحقيقية في تحليلنا للخطابات تحليلا فيلولوجيا تاريخيا ؟

ـ كيف تتحول دلالة الاستعارات التضمينية بالشحن والتكرار والمقيدة بالقرينة في تأويلها إلى رموز معقلنة في دلالاتها الرمزية وأكثر حرية في تأويلها؟

ويجب الاحتراز من الخلط بين التخطيط الآني والتطوري "القائل بأن كل مفردات اللغة استعارية" بحسب ما يعتقده روسو، وفيكو، وحمان ونايلزيش، ويعني ذلك أن عدد المفردات التي ندرك معانيها على أنها غير استعارية هي استعارات هامدة بالنظر إلى أصولها اللغوية.[1]

3- النظريات العامة للاستعارة:

كانت الاستعارة طوال النصف الثاني من القرن الماضي مدارا للدراسات البلاغية والأسلوبية والنقدية والفلسفية والمنطقية والنفسية، والميثولوجية، والانتروبولوجية، وبهذا التركيز والثراء في التناول تنوعت نظرياتها واختلفت، ومن أهمها:

أ . النظرية الإبدالية:

كل النظريات البلاغية القديمة من الوجهة الدلالية تعرف الاستعارة بأنها نقل اسم معين لشيء إلى شيء آخر، ويكون هذا النقل إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من جنس إلى جنس بحسب علاقة التشابه أوغيرها، على غرار تصويرك وتعجبك من ضحالة من يعتقد بأنه من عظماء أمته: دابة تخطب لتحول كل الخلق إلى دواب، أو قولك، سلوك حيواني، وأنت تقصد شخصا بعينه، أو تقول أسمع دررا ممن ثقفتهم الأزمان.

---

[1] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P 55.

وتعد هذه النظرية من أهم النظريات الرائجة عند البلاغيين القدامى اليونانيين والعرب على السواء وفي ضوء هذه النظرية يرى أرسطو أن الصورة ليست إلا استبدالا لتعبير حقيقي بآخر مجازي، وظهورا لمعنى مجازي عوضا عن المعنى الحقيقي، وتكمن الإشكالية في التكافؤ الدلالي بين التعبيرين، وتكون المشابهة أساسا للإبدال بين كلمة وأخرى ذات صورة صوتية وخطية عندما تكون هي نفسها لها أكثر من معنى لا بالاشتراك اللفظي، ولكن بالانتقال من الدلالة الوضعية الحرفية إلى الدلالة التضمينية التصويرية غير الحرفية.

وتعتمد هذه النظرية على ثلاثة أسس كبرى هي: عدم تعلق الاستعارة بكلمة معجمية واحدة، وافتراض المعنى الحقيقي والمجازي في كل الوحدات اللسانية الدالة، واستبدال الكلمات بعضها ببعض لا عن طريق الترادف ولكن بالأسلوب المجازي من خلال علاقة المشابهة في معنم من المعانم.

ب . نظرية الانزياح:

ليست النظريات الحالية في أغلبها إلا تحسينا للتحديدات السابقة، والصورة هي انزياح بالنسبة إلى المعيار، والتعبير المجازي يمكن استبداله بتعبير مشترك، وبسيط، إلخ

لكن هذا الإصرار المستمر على هذه النظرية سيصطدم بعدة اعتراضات:

أ . التسليم بأن الانزياحات كلها ليست مجازية، وهذا من إشكالياتها الكبرى بالإضافة إلى عجز البلاغيين عن حل إشكال التحديد المميز للشروط التي بمقدورها الفصل الدقيق والنهائي بين الانزياحات المجازية وغير المجازية وعلى هذا الأساس فإن التعريف يبدو غير كامل، وتنقصه سمات الاختلاف النوعي الخاصة بطبيعة أي انزياح وآخر ليس من نمطه.

كما يمكن التساؤل عن النتيجة المرجوة من الطرح العكسي الذي يرى في كل مجاز انزياح؟ وفي هذه الحالة تطرح عدة تساؤلات أخرى هي: انزياح من ماذا ؟ وهل لا نتصور الانزياح إلا من معيار صحيح ؟

ويبقى حلم البلاغيين الجدد تحديد هوية المعيار من السنن اللغوية، وهكذا فإن جون كوهين "Jean Cohen" بنى معيارا على أساس الخطاب العلمي، وقد حدده قبله

بيوس سيرفيان "Pius Servien"[1] بوصفه وجودا مؤسسا على غياب الغموض، وسهولة الفقرة، وانعدام أهمية الإيقاع، ونستطيع التصريح تبعا لذلك بأن الخطاب الآخر (الشعري مثلا، إلخ) هو انحراف من البداية، لكن ماذا تفيد هذه الملاحظة؟ إذ أن قواعد اللغة تطبق على جميع الخطابات، وقواعد أي خطاب تطبق على الخطاب نفسه، ويعني غيابها في جميع الخطابات الأخرى هو بمثابة حشو لها من الوجهة الصوتية أو التركيبية أو الدلالية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فأن الصور البيانية تقدم حدثا جماليا يختلف عن طبيعة الانتهاك نفسه2، وفي كل الحالات فستبقى نظرية الانزياح من أكمل النظريات وأنضجها في تفسير عمليات التغيير الدلالي لشكل كلامي أولي طبيعي، وفي الحقيقة فإن تعريف الصورة في الخطاب تختلف باختلاف النوع الخطابي، ومقاربتها لا تتسق مع جميع التعريفات التي ترى في الصورة نتاج انفعال لاشعوري بل إن الصورة قد تكون نتاج إلهام من رؤية بلاغية عريقة في الشعرية لا يمكن تفسير جميع طاقاتها التعبيرية الكثيفة الإيحائية الرمزية الجمالية الكاملة.

كما يجب الإشارة أن كل أنواع الصور ليست انزياحا بالمقارنة لقاعدة عامة واقعية أو ذهنية متخيلة، وهذا بحسب اللغة التي تلزم بأن تكون دون مجاز، لكن الإشكال يبقى مطروحا دائما بحيث أن الانزياح لا يتم إلا بين مفهومين؛ وليست وضعية المفهومين سهلة دائما عند التحليل كأن نقارن بين اللغة الأدبية واليومية أو بين اللغة الشعرية والشعبية، وهنا نصطدم بإشكالية المعيار ومفهومه الموضوعي، وفي هذا المقام نقول بأن الأدب ليس له امتياز وحده على البلاغة، ولكن اللغة المستعملة أيضا تقدم إلينا مجموعة من الصور.[3]

ج . نظرية التفاعل:

مفهوم النظرية مؤسس على مشروعية طرح إمكانية تجاوز التوظيف الاستعاري للوحدات اللسانية بصفة منعزلة عن كلية النسق وجعل تأويل دلالتها أسلوبيا، وإرجاع المعنى النهائي للكلمات والجمل للسياق المنتج له، والأسلوب الاستعاري ليس استبدالا وإنما هو نتيجة تفاعل تركيبي كامل يتم بين مركز المجاز ومحيطه الأسلوبي، كما أن إوالية العلاقة الدلالية بين المستعار والمستعار له ليس مبنيا على المشابهة

---

[1] -T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 p 8

[2] - Group » μ « la rhétorique générale, p42.

[3] voir- -Christin Baylon .et Paul Fabre . La Semantique .Nathan . Paris 1978. p 198.

وحدها، وبهذا التصور فأن الأسلوب الاستعاري لا تقتصر وظيفته على المطلب الجمالي والتشخيصي وإنما له مطالب أخرى كالدلالات العاطفية الشعورية، واللمسات الفنية والحقائق المعرفية.

كما يلاحظ بأن البعد التأصيلي لهذه النظرية عريق في التفكير البلاغي العربي، وتبدو خاصة في نظرية الإدعاء عند السكاكي التي يفهم منها أنها تجعل المعنى غير محدد بكيفية مطلقة ونهائية في الاستعارة المكنية، ولكنها تجعله يكتسب من السياق، ويمكن لهذا الفهم أن يتسق مع بعض عناصر النظرية التفاعلية الحديثة، ويظهر أيضا في اتجاهه الذي خالف به ما كان سائدا حينذاك عند البلاغيين الآخرين من تصورهم للنهج الدلالي للاستعارة التخييلية[1].

وفي الحقيقة فإن البلاغيين العرب كما يقال محمد مفتاح: "استخدموا مفاهيم إجرائيه تقربهم من النظرية التفاعلية الحديثة، وهذه المفاهيم هي: الإدعاء، والقرينة، والنية، والتعلق، والترشيح، والتجريد، وفوق ذلك اهتدوا إلى تبيان بعض وظائف الاستعارة المسترسلة، فالترشيح أبلغ وأقوى من التجريد لاشتماله على تقوية المبالغة.. لأن المحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تناسي التشبيه"[2].

د . التحليل بالمقومات:

جاء هذا النوع من التحليل من نظرية التراكم المعنوي، وتحليل هذا التراكم إلى معاني جزئية صغرى "ويسمى أول عنصر من التحليل بالرمز المقولي، وهو عند آخرين يدعى بالمحدد النحوي، وما يتلوه ويكون بين معقوفين[ ] ويلقب بالمؤشر الدلالي حينا أو المحدد الدلالي حينا آخر، وما يتلوه يكون بين عارضتين هلاليتين ( ) ويكاد يتفق الباحثون على تسميته بالمميز...ويقسمه محمد مفتاح قسمين ذاتي مثل "حي" و"إنسان"[3] و"ذكر"، وسياقي مثل الرجل كل "الرجل" [+اسم].

وفي الحقيقة فإن المحللين للاستعارة بالمقومات لا يكادون يتفقون على جداول نهائية لهذه المقومات أو المعاني الجزئية الصغرى المكونة للمعنى الكلي بالتراكم الدلالي، وهناك بعض الحقائق الناتجة عن هذا التحليل تتمثل في إضعاف الاستعارة لاشتراك الطرفين المكونين لها في المقومات الجوهرية لكنها تقوى بالمقومات العرضية الأخرى.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985، ص 85.

[2]- المرجع السابق، ص 87.

[3]- المرجع السابق، ص 89.

ه . نظرية التأثير والسياق:

إن هذه النظرية تؤسس القطب الآخر المضاد لنظرية الانزياح، وهي مبنية على فكرة أن الكلمة ليس لها معنى ثابت في تبادلها للحيز، ولكن يوجد معنى أساسي أو بؤرة دلالية كامنة هي التي تحقق التنوع والاختلاف مع كل سياق، وضمن هذا التصور فإن الاستعارة تفقد خصوصيتها، وهي من بين أنواع أخرى من الحالات التي تتعدد فيها المعاني.[1]

وهذه أرقى وضعية يصل إليها خطاب حين يحقق وظيفته " الإبلاغية التصويرية المتكاملة" التي تتوحد فيها كل الوظائف في مركب خطابي متميز منسجم وكل الوظائف الأخرى هي حالات غير كاملة سواء أسميناها الوظيفة الشعرية كما يرى جاكبسون أو وظيفة بلاغية أو أسلوبية كما يرى البلاغيون الجدد أو ريفاتير.[2]

وأدرك بعض البلاغيين الاختلاف بين العمليتين: إذ حددوا الصور البيانية بوصفها استبدالا لمدلول بآخر، ويبقى الدال بذاته، وحددت الصور الأخرى بوصفها استبدالا لدال بآخر، ويبقى المدلول نفسه، وتتمثل شهرة هذا الرأي اليوم فيما يثار من جدل حول المجاز لأنه لا يشكل صورة بحسب رأي فونتاني وبوزي (Beazée) لأن لا وجود لكلمة تستطيع أن توضع مكان رجل الطاولة وجناح الطاحونة غير أن هذا التصور لا يرقى ليصبح قاعدة عامة في سلسلة المجازات اللانهائية، وإنما هو من شواذ المجاز حيث لا نستطيع استبدال دال حاضر بآخر مكافئ له.[3]

و. النظرية العلاقية:

تهتم النظرية العلاقية بالجانب التركيبي للاستعارة والبلاغيون العرب لم يهملوا هذا الجانب وبخاصة في دراساتهم لتحديد أنواع من الاستعارات على أساس طبيعة العناصر التركيبية المشكلة لها ومنها الاستعارة التبعية من الفعل والاسم المشتق، والحرف، وياء النداء، والإضافة، والجملة الحالية، والبلاغيون الغربيون ينظرون إلى المعنى المجازي الاستعاري على أنه دلالة علامتية تركيبية"، ولا يخفى أن فهم الأساليب البلاغية الحديثة يبسط نفوذه على رقعة الخطاب كله بجميع مظاهره اللغوية ابتداء من الأصوات حتى بنية الجمل المركبة الكبرى، ويمكن لهذا المنهج أن يكشف عن

---

[1]-C. Baylon ,P.Fabre, La Semaintique ,Edition Nathan , Paris , 1978, p 198.

[2]- Group » µ « la rhétorique générale, p22.

[3]- Group » µ « la rhétorique générale, p22.

خاصية أساسية في اللغة المدروسة، وفي جميع الوقائع اللغوية"، كما يمكن أن تستشف من اللمحات الفكرية للمبدع، ونبض قلبه وحساسيته الخاصة.[1]

ز. النظرية التداولية:

تهتم هذه النظرية بآلية تفسيرها الاستعاري للخطاب على السياق عامة، وبخاصة السياق الاجتماعي للمتلقين ومثاله حين يستعير الشاعر الألماني ريلكة إضاءة شارع كان مظلما بخلع الجورب، والجامع بينهما كما يقول البلاغين انفراج البياض عن السواد، وهذا يفهم دلاليا عند المجتمعات ذات البشرة البيضاء، ولكنها لا تؤدي وظيفتها التبليغية في المجتمعات ذات البشرة السوداء لأن السواء آنذاك ينفرج عنه سواد، وهكذا تكون البلاغة ابنة سياق بيئتها التداولي، وكذلك الشيء نفسه يقال عن مدينة حلت فيها كارثة طبيعية فنقول لبست سوادا، هذا عمن يستعيرون أو يرمزون بلون السواد للحزن، ولكن ما يحكى عن الأندلسيين أنهم يستعيرون، ويرمزون بلون البياض للحزن.

فلو جزأنا هذه الآية الكاملة في جملة "فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لما تم مغزى" الآية كاملا من هذه الصورة، وكأننا كلما أضفنا كلمات من الآية زادها علائقية في فهم الصورة السابقة، وإذا أخذنا الآية كاملة لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ ۖ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ ۚ فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انفِصَامَ لَهَا ۗ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ (256) تمت بنية الصورة العلائقية يقول القرطبي"فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها (أي : فقد استمسك من الدين بأقوى سبب ، وشبه ذلك بالعروة الوثقى التي لا تنفصم فهي في نفسها محكمة مبرمة قوية وربطها قوي شديد ولهذا قال) : فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم. قال مجاهد: (فقد استمسك بالعروة) الوثقى يعني : الإيمان . وقال السدي : هو الإسلام . وقال سعيد بن جبير والضحاك : يعني لا إله إلا الله . وعن أنس بن مالك(:بالعروة الوثقى) : القرآن . وعن سالم بن أبي الجعد قال: هو الحب في الله والبغض في الله، وإذا عرجنا عن سبب هذه الآية التي نزلت في رجل من الأنصار من بني سالم بن عوف يقال له: الحصيني كان له ابنان نصرانيان، وكان هو رجلا مسلما فقال للنبي صلى الله عليه وسلم: ألا أستكرههما فإنهما قد أبيا إلا

---

[1]- المرجع السابق، ص 37

النصرانية؟ فأنزل الله فيه ذلك هذه الآية، ومن خلال سبب النزول تفسر الآية تفسيرا علائقيا تفاعليا تداوليا.[1]

ويقال نفس الشيء عن هذه الآية الأخرى من سورة الواقعة (وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًّا)، ويقول القرطبي: فتتت الجبال فتا، فصارت كالدقيق المبسوس، وهو المبلول، ولكن هذه الصورة لا يمكن تأويلها الدلالي الاستعاري إلا باستحضار بقية الآيات التي سبقتها والتي تصف مشاهد القيامة، وهذا ما يؤكد أن محاولة تأويل مدلول الصورة بمعزل عن تفاعلها مع باقي الآيات ومقومات دلالتها الصغرى، وبنيتها العلائقية، وسياق تداولها لن يكون ذا جدوى.

خامسا ـ الرمز وأساليبه:

أ- الرمز بمعناه اللغوي: كما جاء في القاموس المحيط هو: "الإشارة، أوالإيماء بالشفتين، أو العينين أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان"[2]

والرمز بمعناه العام: علامة تدل على شيء ماله وجود قائم بذاته، فتمثله وتحل محله فالكتابة واستخدام الرموز عمليتان من العمليات الرمزية. ويعمد العلم إلى استخدام الكثير من الرموز بقصد الإيجاز، كما هو الحال في الرموز الكيماوية، وفي الفن يكون الرمز متميزا بوجه عما يشبهه من أشخاص وموضوعات[3]، والرمز يختلف عن العلامة لتطابق الدال فيه مع المدلول، وهو تجاوز المدلول للدال إذ السلام (المدلول) يتعدى حدود الحمامة (الدال) التي تشير إليه في الرمز المعروف، والرمز يحتاج إلى تأويل بينما العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة آنية حاضرة.[4]

والرمز عند البلاغيين العرب نظروا إليه على أنه نوع خاص من الكناية في حالة قلة الوسائط فيها كما ينص ذلك القزويني، وبعضهم يجعلها مرادفة للتعريض، أو من أنماط الإشارة نحو قول أحد الشعراء القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسبيت:

عقلت لها زوجها عدد الحصى   مع الصبح أو مع جنح كل أصيل

ويعلق ابن رشيق على هذا البيت ليكشف عن الدلالة الرمزية بقوله: "يريد أني لم أعطها عقلا ولا قودا بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى."[5]

---

[1] - القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، ج 2مؤسسة الرسالة، 2006، ص 112

[2] - الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة (ر م ز)، ج1، ص388.

[3] - الموسوعة العربية الميسرة، ج1، ص 879.

[4] - المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، يوسف الصديق، ص 209.

[5] - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ط4 1972، ص 305

ويراه البلاغيون المحدثون بأنه"شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة، كالمياه رمز للانقياد والليونة والشفافية والتطهير.. "والشيء إما أن يكون رمزا لحالتين:

1-حالة يرمز لصفة مجردة يدل عليها بدرجة عالية مثل الجبل رمز العظمة.

2-حالة يكون رمزا لشيء آخر يمثله بصفة دائمة مثل: البلبل رمز الشاعر.

والرمز مثله مثل الصور البلاغية المبنية على علاقة المشابهة كما يقول لالاند فالانتقال من الرمز "البلبل" إلى المرموز "الشاعر" مبني على أساس المشابهة وليس المجاورة، وهذا ما نلاحظه في هذا النموذج الشعري للشاعر القروي بعنوان البلبل الساكت:1

تائه في المساء يطلب ملـــجا   والغيوم السوداء تهطل ثلــجا
هجر الحقل والربى والمرجـا   انما المرء في الشـدائد يرجـــا
حين يمسي روض الطبيعة قفرا
بلبل الروض والجناح مبلـــل   خافت الصوت ساكت فتامـــل
نبــذته ريـاضــــه فتعــــلل   بحمانا عن الرياض وامـــــــل
ان يكون الانسان اهـــون شرا
ولج البيت خائفا مترددا ينشد   القــوت بعد أن كان ينــشـــد
جاء مستنجدا فكنت المنجـــد   ومســـكت العصفور لا لاقيــد
بل حـنـانا علــيـــه والله ادرى
بلبل الروض هاك دفئا وقوتا   بلبل الروض قد اطلت السكوتا
عد فغرد لا تخش يا طيـر ضرا
امن البلبل الفصيح فغـــنـى   بعد ان كان ســاكتا واطمـــأنا
ولكم ساكت فصيــح تمــنـى   لو يتيح الزمـــان كي يـتــغـــنى
ويناغي الاطيـــار نثــرا وشعرا
هبت الريـــح في الظلام فولى   عسكر الغيـم والصبـــاح تجـلى
فلثـمـت العصفور بعــضــا   وكلا ثم كلــمته كلاما جمــــيــلا
عن مثيل غنى له الطير شكرا
يا كريما عاملتــه بالكرامـــة   صن عهود الرشيد وارع ذمامه

1- أنس داود ،الطبيعة في شعر المهجر ،الدار القومية للطباعة والنشر ،القاهرة ،(د.ت)، ص 159-163

هدا الطبع رافقتك السلامـة حبذا لو رغبت معنا الإقـــامة

إنما الحـــــر لا يقيــد حرا

والقصيدة رمزية في معناها العام غير أن بروز ازدواجية الصوت الشعري لم يسمح بتماهى صوت الشاعر كلية مع صوت البلبل الأمر الذي خفف من رمزيها وجعلها شفافة وقريبة من الإفصاح. يقول عنها أنس داود: "تحت كل حرف من حروف هذه القصيدة . برمزيتها الشفافة يختبئ ملمح من ملامح نفسية رشيد المعذبة، المكبلة بالقيود الجريحة بالصمت في ليل لبنان الشتائي العاصف، فلم يكن رشيد في هذه الفترة من حياته إلا (البلبل الساكت) الذي يعذب بصمته، ويشقى بأغلاله "[1]، فهي بهذا المنهج تصنف ضمن الرمز الكلي القناعي، وهذا يقتضي الإبقاء على شيء من الغموض بين حدود القناع وما وراءه لكي لا ينفصلا ويتجه كل واحد منهما ليستقل بدلالته المرجعية الواقعية، ومن ثم يختفي الرمز ويقتصر الأداء على مجرد المشابهة الصريحة بين الحالين ضمن رؤية أسلوبية رمزية عامة كما تبدو في هذه العلاقات:

البلبل ← الشاعر

الجو الغائم الثلجي الأسود ← القيود الاجتماعيةوالسياسية

السكوت ← فقدان الحرية

الحرية للبلبل ← الحرية للشاعر

وهذه الرمزية أيضا نلاحظها في الجمع بين الشعر وآلات العزف الموسيقية والمعزوفة والعازف، ويمكن مقاربة ذلك من خلال هذا المقطع الشعري لعمر أبو ريشة من قصيدته في ذكرى المتنبي:2

عزف الشـاعر النـبـيـغ فجـســت أكبد الراقصـات كف العزاء

مسندا رأسه على كتـف القيـــثـــار مستـسلـمـا إلى الأهـــــواء

وإذا ما صحا على نفـــخة الـــبــــوق بأذنيــه وازورار القـــــضـــاء

خدرت كفه على الــوتــر الشــــــادي وسالت أصداؤه في الفضــاء

وتلاشت تلك الحسان تلاشي الشمع في زفرة اللـظى الحمـــــــراء

وهوى فوق مضـجـع من تـــــراب تحت عطفي صفافة غينــاء

[1] -المصدر نفسه ،ص 160

2- عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص 584-587

*** ***

كم على تربة الزمـــــان من الأوتــار ظلت في نضـــرة وبـهـــاء

دفقات التـذكـار تغسـل عـنـــها من غبار النسيان كل غشاء

أبدا ترقـص الحيـــاة، وسـمــع الدهر في نشوة من الإصغـاء

أمنت ريشة الفنــاء فمـــــا زال صداها ذاك القريب النـائي

فكأن العزاف لم لم ينفضوا الأيدي ولم يهجعوا بحضـن العفاء

بين تلك الأوتــــار في عالمـيـــها وتر صيغ من سنا الصحراء

غمر العرب سحره الفاتن البكـــر وناداهـــم بخـير نـــداء

فيه من غضبة الأباء على الضيـم وفيه من بسمة العلـــياء

يحبس الدمـــع التي سكبتـــها في سخاء محاجر البــؤساء

صقلـــته أنامـــل "المتنـــبي" فإذا الشـعر مستفـــز الأداء

ويتضح نظام التقابل الرمزي الشفاف المتداول القريب المأخذ في آليات المشابهة في هذه المقطعة، وهي كالآتي:

العازف ⟵ رمز للشاعر والعلاقة بينهما مبنية على أساس المشابهة، فهذا يعزف ألحانه بالأصوات الموسيقية، وذاك يعزف ألحان أشعاره بالكلمات.

المعزوفة ⟵ رمز للقصيدة.

العزف ⟵ رمز للأداء الشعري والتنويع في طرق إنشاده.

ب . الفرق بين الاستعارة والرمز:

يحدد صبحي البستاني الفروق بينهما نقلا عن Le Guerneمن خلال كتابه الإستعارة والمجاز المرسل في الآتي:

1. يبدو الفرق بين الاستعارة والرمز في كون الانتقال في الرمز من المدلول الأول إلى المدلول الثاني يتم على أساس عقلنة دلالتهما؛ بينما يتم الانتقال في الاستعارة من المدلول الأول إلى الثاني من خلال وحدات معنوية مشتركة بين المدلولين.

2. يعود الفرق أيضا إلى درجة حرية الانتقال في الرمز والاستعارة ويلاحظ تقييدا في التصوير الاستعاري، وهذا واضح في عملية الانتقال من اشتعال النار التدريجي إلى ظهور الشيب التدريجي، وفي مقابل ذلك نلاحظ حرية كاملة في الرمز؛ وهذا واضح في آلية الانتقال الدلالي من معاناة البلبل إلى رمزيتها عن معاناة الشاعر.

3. يكمن الفرق الثالث في معجمية كل منهما، أي عندما يدخل كل من الاستعارة والرمز في اللغة الاصطلاحية الحقيقية نتيجة لاستهلاك استعمالهما؛وفي هذه الحالة

فإن الرمز عندما يستهلك يصبح مجازا مرسلا، وتبقى الصورة الذهنية التي هي المدلول الأول للفظة ظاهرة وحية في الرمز.بينما تختفي هذه الصورة في الاستعارة، ويزول المدلول الأول ليحل محله المدلول الثاني الذي يصبح وكأنه الأصل؛ ومثاله: "العرش والتاج" اللذان يرمزان إلى "الملك"، والمسلك اللساني لمعجمة لفظي "العرش" و"التاج" في دلالتها على الملك كان بالانتقال من "العرش" أو "التاج" إلى الملك نفسه بإوالية المجاز المرسل المبنية على المجاورة.[1]

ويصنف الرمز بحسب أصول حقوله الدلالية السياقية الإيحائية إلى رمز خاص وعام؛ والخاص يصنف إلى طبيعي وغير طبيعي، والعام يصنف إلى رمز ديني وأسطوري وتاريخي، وثقافي، وإشاري.

---

[1] - انظر: صبحي البستاني ،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني، ط1، 1986 ص 183-198

الفصل السابع

التحليل السيميائي للحكايات القصيرة[1]

في التراث النثري المغربي حتى القرن السادس الهجري

المحور الأول : الإطارالمكاني والسياق التاريخي:

1 . الإطار المكاني:

أطلق اسم " إفريقية" في عهد الفنيقيين على هذا الجزء من العالم الإفريقي المتوسطي القديم، ويقصد به الأقاليم الواقعة غرب الإسكندرية[2] ثم أطلق عليه اسم "المغرب" أثناء الفتوحات الإسلامية في مقابل المشرق الذي يعني الجزيرة العربية، أو الشام في العهد الأموي، أو العراق في عهد الخلافة العباسية، ومن ثم يكون مصطلح المغربية متغيرا في حدوده بالنظر إلى مكان الخلافة، غير أن الفضاء الأدبي يبقى مطابقا للتحديد الذي نقله ابن عذارى المراكشي عن المؤرخين، والجغرافيين العرب، والذي يتخذ من النيل حدودا طبيعية بين مشرق بلاد الإسلام ومغربها، وتضم الأقاليم الإفريقية، والأوروبية (الأندلس، وصقلية)[3]

وظل هذا التحديد معتمدا عند أغلب المؤرخين والجغرافيين، وهم يقسمون ديار المغرب الإفريقي إلى "ثلاثة أقسام: المغرب الأدنى، والمغرب الأوسط، والمغرب الأقصى"

2 . أما السياق التاريخي:

فهو يتميز بظاهرة التلازم بين الإنسان المغربي وشخصيته وملامح أدبه، ومهما كان فهمنا لماهية الأدب، فلا يمكن تصور استقلاله عن هوية أصحابه، وواقعهم الاجتماعي، وفضائهم الطبيعي، وكيفما تنوعت التجارب الإنسانية الأدبية فإن ما يتميز به المغربي سرعة تمثله لمقومات حضارية عند تشكيله لأنساقه الفنية، وهذا التميز يفسر ذلك التحول العظيم الذي عاشه المغرب في انتقاله من أدب غير عربي إلى أدب عربي اللسان منسجم مع واقعه الحضاري الجديد المؤسس على مقومات

---

[1] - نشر هذا المقال في مجلة الفضاء المغاربي ع1 ، نوفمبر 2001 مخبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي المغربي جامعة تلمسان .

[2] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير ج1.القاهرة، 1963، ص3.

راجع أيضا، د/زغلول عبد الحميد، تاريخ المغرب الإسلامي من الفتح إلى بداية عصور الاستقلال1. دار المعارف الإسكندرية، 1979، ص.64.

[3] محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير ،ج 1 ص3

دينية ولسانية وجمالية وفكرية، ومن ثم أصبح الأدب المغربي من الآداب التي عاشت مرحلتين أدبيتين كبيرتين لحضارتين مختلفتين لسانا ومعتقدا، ويفترض فيها ألا تكون مجرد نسخة من البيئة الأصلية؛ ويعني ذلك أن المغاربة ستكون لهم خصوصية، وحساسية أدبية متميزة بقدر معين عن أدبية المشارقة، ونلمسها في هذه الروح ذات الاستجابة السريعة في استيعاب التجارب الإنسانية القريبة من شخصيتهم المحبة للحرية، وهذه الميزة اكتسبوها بفضل موقع بلادهم، وتمرسهم في خضم التجارب الحضارية العريقة.

ولا يخفى أن منطقة المغرب كانت منذ القدم ملتقى لحضارات، وثقافات، وديانات العالم القديم، كما كانت أيضا فضاء للتبادل بين تجربة الإنسان الإفريقي، وتجربة الإنسان المتوسطي، و بهذا الموقع، وبهذه المركزية كان مؤهلا لأن يكون بوتقة لتفاعل أدبي إنساني النزعة[1]، ولكن هذا لم يؤد به إلى التخلي عن هويته، وخصوصيته المتميزة، فهو لم يكن أبدا ناسخا، أو ناقلا للتجارب، ولكنه كان مبدعا ضمن كيان حضاري متكامل لم يفقد حيويته على الرغم مما عرفه من صراعات وغزو وحروب؛ فكان أهلا للريادة في أكثر من علم وفن.

2.2.جدلية الفكر والأدب بين المشرق و المغرب:

إن المغرب الإسلامي لم يكن أبدا معزولا عن المشرق في حياته الفكرية والأدبية والسياسية، إذ نجد المذاهب والفرق والحركات السياسية التي تنشأ في المشرق تمتد نحو المغرب، وهكذا عرف المغرب منذ القرن الثاني الهجري حركات سياسية مذهبية عقائدية أنشأت دولا، وأهم هذه الحركات مذهب الخوارج بفرعيه الإباضي والصفري، كما عرف أيضا المذاهب الفقهية والكلامية ومنها: المذهب الحنفي والمالكي، و المعتزلة الواصلية، ثم الحركة الشيعية.

ويذكر الذين أرخوا للحياة العقلية للمغرب الإسلامي أن الصراع كان على أشده بين الأحناف وهم أصحاب رأي وبين المالكيين، وهم أصحاب نقل[2].

---

[1] عرف المغرب من الديانات : الوثنية، واليهودية، والمسيحية، والإسلام، ومن الحضارات : الفرعونية، والفنيقية،واليونانية،والرومانية،والبيزنطية، والعربية الإسلامية :ومن اللغات: المحلية، والفنيقية، واليونانية، واللاتنية ، والعربية

[2] محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص71.

ويصف المقدسي هذا الصراع بين المذهبين. في كتابه (أحسن التقاسيم) فيقول: "ما رأيت فريقين أحسن إتفاقا وأقل تعصبا من أهل القيروان، وسمعتهم يحكون عن قدمائهم حكايات عجيبة، حتى قالوا إنه كان القاضي سنة حنفيا وسنة مالكيا"[1].

أما عن فرق الكلام فيورد الجاحظ قصيدة لصفوان الأنصاري شاعر المعتزلة يمدح بها واصل بن عطاء، وجاء فيها ذكر امتداد دعوتهم إلى المغرب[2]. ويذكر البكري أن حركة الواصلية في الدولة الرستمية المغربية بلغت من النفوذ والعدد يصل إلى نحو ثلاثين ألفا[3].

ويذكر أيضا صاحب كتاب سير الأئمة وأخبارهم أن قوتهم ونفوذهم في تيهرت بلغت حدا أصبحت تهدد به كيان الدولة الرستمية. فكانت الحرب بينهم وبين الإمام عبد الوهاب وللحرب مع المعتزلة طقوسها الخاصة، فهي تبدأ بالمناظرة وتنتهي بالقتال[4].

عاش المغرب محنة خلق القرآن بعد أن تبنى إبراهيم بن أحمد الأغلبي مبدأ خلق القرآن أسوة بالخلافة العباسية في المشرق، وفرض على العلماء القول بخلق القرآن؛ إلى أن توفي هذا الأمير فانزاحت هذه الكربة عن المغرب[5]

وإذا استثنينا الأدب الشيعي الذي كان صورة لمعتقدات الشيعة وفقههم السياسي ومصادرهم الفلسفية، وبخاصة فكر إخوان الصفا، فإننا في مقابل ذلك نجد تأثير أفكار المذاهب الأخرى في الأدب محدودة بالقياس إلى الصورة التي كانت عليها في المشرق.

هذا عن أدب الواجهة الدائر في فلك أذواق السلطان القائم أو الذي سيقوم . أما أدب الضفاف أو الأدب المحايد عن تبريرات الحكام فإن المخيلة تتحرر فيه أكثر وتجد لها سندا في الثقافات الروحية الصوفية والغيبية بصفة عامة.

3.2. دورات تطور الأدب المغربي: إن تطور الأدب المغربي كأي أدب يبدأ من وحداته الأساسية وعلاقتها ونظامها، وهي لا تشذ عن نظام الظواهر الكونية، والسيميائية، واللسانية التي لها قابلية التوزيع على وحدات صغرى في المستوى

---

1 المرجع نفسه، ص73.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، المجلد الأول، دار التراث العربي، بيروت-لبنان، ص22.

3 محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص73.

4 أبي زكريا يحيى بن أبي بكر، كتاب سير الأئمة وأخبارهم، تحقيق إسماعيل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، ص101.

5 المالكي، رياض النفوس،ج 1 تحقيق بشير البكوش،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2 ،1414 .1994 ،1/421.

الواحد، وقابلية الاندماج في وحدات كبرى حين الانتقال إلى المستوى الأعلى[1] ويمكن تجاوز ربط التاريخ الأدبي بالتاريخ السياسي، وجعل تطوره منذ الفتح الإسلامي في ثلاث دورات:

الدورة الأولى تمثل بدايات الأدب المغربي التي كانت معنية أكثر بمهمة تأسيسه في البيئة الجديدة، وكانت الوظيفة الإبداعية في هذه الفترة تقتصر على إنتاج نصوص أدبية تتلوها عمليات التلقي في اتجاه واحد، والدورة الأدبية الكاملة في هذه الحالة تبدأ من النص، وتنتهي عند المتلقي غير الفاعل أو السلبي، وبه تكتمل الدورة الأدبية، ولا تعود مرة أخرى في دورة جدلية أو حوار مستمر بين النص وتواصله الجمالي الذي يؤدى بدوره إلى بروز دوامات من النشاط الإبداعي الخلاق، وهكذا كانت الدورة التأسيسية الأولى للأدب المغربي الذي لم يكن جديدا من حيث الوجود الأول بقدر ما كان إعادة لتأسيس أدبي في فضاء جديد.

وتستغرق هذه المرحلة القرن الأول الهجري، والنصف الثاني من القرن الذي يليه، وهي فترة تعد طويلة بالقياس إلى مراحل التأسيس المعادة، والمسبوقة بتأسيس أصلي تم منذ قرون.

وأدب هذه الدورة لا يشكل حركة أدبية في مستوى البيئات الأخرى كالعراق والشام، ويعود هذا إلى أسباب منها:

إن فترة فتح المغرب تعد من أطول الفترات بالنسبة للأقاليم الأخرى، فهي تتجاوز نصف قرن، كما أن فترة حكم الولاة لم تكن خالية من القلاقل، والثورات، والصراعات القبلية بالإضافة إلى الخلافات السياسية المذهبية التي نشأت في المشرق وانتقلت إلى المغرب، واختلاف اللسانين العربي والمحلي[2] ، وهذا من أهم العوامل التي أخرت تأسيس حركة أدبية مغربية تكون موازية لتأسيس مدينة القيروان سنة (50 هـ)، وكان يفترض فيها أن تكون إحدى المراكز الأدبية المنافسة للمراكز الأخرى في العراق والشام، كما يمكن إرجاع جفاف الإبداع الأدبي المغربي –كما يقول إبراهيم

---

1 R , barthe ,et autre ,Analyse structurale du Recit, edictin ,du seuils ,paris ,1981,p 29

[2] د/ العربي دحو، الشعر المغربي من الفتح الإسلامى إلى نهاية الإمارات الأغلبية والرستمية والإدريسية ،=يوان المطبوعات الجزائر، ص36.

الدسوقي- إلى "أن فاتحي المغرب كانوا يمنيين[1]، وإلى "بعد الشقة بين المغرب، والمراكز الأدبية القوية في العراق والشام..."[2]

غير أن هذه الأسباب لم تقف عائقا في نبوغ بعض المغاربة في نهاية القرن الأول الهجري أو بداية القرن الثاني وأحسن مثال على ذلك ظاهرة طارق بن زياد وخطبته المشهورة وسابق البربري المطماطي الذي يعد شخصية مغربية متميزة بالنظر إلى غزارة إنتاجه الأدبي ومستواه الفني ومتانة لغته، وبعض اللغويين يحتج بأدبه وشعره.[3]

الدورة الثانية، وتمتد من النصف الثاني من القرن الثاني إلى نهاية القرن الثالث، وتتميز بالتفاعل بين عمليات الإبداع والتلقي، الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج معرفة أدبية عامة، لكن هذه المعرفة لم تتجاوز المقولات المعمقة للفهم والتذوق، والمؤدية إلى حساسية تتناسب مع روح العصر، يشارك فيها الأدباء والشعراء واللغويون والنساك والعلماء والفقهاء، ويلاحظ على الحركة الأدبية في هذه الفترة مدى تفاعل النص الابداعي مع المتلقين ونوعه، وما يهمنا من هذا التواصل جعل النص الأدبي يتناص بالدرجة الأولى مع النص القرآني، ومع تقاليد الحكم وفلسفته، والمعنى الحقيقي يكمن في إعلاء سلطة السياسة فوق سلطة النص الأدبي، وأقبح صورة له حين يتناص في تداوله مع الفتوى الشرعية المبررة للسلطان، ومن ثم الاعتماد أساسا على التقاطع بين الفعل الكلامي والسلوك الواقعي، ولا معنى للنص خارج المعنى الفقهي الرسمي، ومن ثم جعل سلطة معاييره فوق سلطة النص الأدبي، فالأدب في هذه الدورة تخلى عن عفويته وبساطته التي كان عليها في الدورة الأولى في عملية التواصل الأدبي، وأصبح النص وسط شبكة معقدة من العقائد والمفاهيم والأفكار والأمزجة تدل كلها على أن المغرب دخل في روح حضارية ثقافية جديدة.

الدورة الثالثة: وتمتد من القرن الرابع إلى القرن الخامس، وهي قمة الدورات، وفيها تجاوزت الحركة الأدبية المغربية عمليات التلقي في الإتجاه الواحد، إلى إنتاج خطاب أدبي شامل منتج للمعرفة الأدبية المستقطبة لكل المعارف الإنسانية، وأصبح الأدب نتاجا حضاريا من أنظمة سيميائية متحاورة، ومتناصة مع التراث والواقع والفكر والوجدان، وكما ترى النظرية النقدية الحديث فإنه في مثل هذه الحالة

---

[1] د/ إبراهيم الدسوقي، شعر المغرب حتى خلافة المعز، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] عبد الله كنون،سابق البربرى المطماطي شاعر من المغرب ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ،دمشق ،1969،ص21

تصبح "إشكالية أي نص هي إشكالية الإنسان نفسه، ولا يمكن فصل أحدهما عن الأخر، وحين الكلام عن أحدهما نجد أنفسنا نتكلم عن الآخر، بل كثير ما يتبادلان الأدوار لأن خصائص النصوص هي امتداد لطبيعة ذات الإنسان، و في هذه الحالة تسمح بإيجاد علاقات بين الناس، وتصبح بمقتضى ذلك تجربة اجتماعية من الطراز الأول، وبهذا يتمكن الإنسان من بناء أي معنى، كما يستقبل كل المعاني ويرسل أخرى، كما يمكن تحويلها،وكل المعاني تتشكل في النصوص، وكل الحقائق يمكن البحث عنها فيها[1].

وعلى أي حال فقد حقق الأدب المغربي في هذه المرحلة تراكما معرفيا لم يسبق له مثيل في تاريخه سواء قبل الإسلام أم بعده، وفي هذه الدورة انتقل المغرب من مرحلة المعرفة المروية إلى مرحلة المعرفة المكتوبة.

المحور الثاني . المقاربة المعرفية لسردية الكرامات:

1 . التعرف على الكرامات:

إن الكلام عن قصص المعجزات وحكايات الكرامات وأبطالها من الأنبياء والأولياء والمنجمين والسحرة والملائكة والإنس ومردة الجن والشياطين، يعد من أخصب الأبحاث عن الأنساق الثقافية التي ترجع في أسسها المعرفية إلى الدراسات الحضارية والدينية والروحية و الثقافية والفكرية ومخيلة الجماعة البشرية، كما ترجع إلى الدراسات الأنتروبولوجية بوصفها تمثل نمطا من التفكير المعرفي المحدد للهوية التاريخية لمرحلة مرت بها البشرية، ونضجت في مرحلة من المراحل هذه المعرفة في الثقافة العربية فظهرت في علوم تهتم بدراسة هذا النوع من الأفعال والسلوكات والظواهر ومنها: علم التصوف وعلم التنجيم والسحر والطلاسم والكيمياء، وكل منها يحاول الاقتراب من العالم الغيبي والسحري المتجاوزللواقع المنظور الذي يظهر في وقائع محررة من قوانينها المعتادة ، وكلها تندرج في المعجزات والكرامات والتنجيم والسحر.

يقول التادلي في تمييزه بين الكرامة والمعجزة " اعلم أن كرامات الأولياء جائزة عقلا ومعلومة قطعا، وممن قال بها إمام المتكلمين القاضي أبو بكر بن الطيب فقال: إن المعجزات تختص بالأنبياء والكرامات تكون للأولياء، وقال إمام الحرمين: المرتضي عندنا تجويز خوارق العادات في معارض الكرامات، وذكر الإمام أبو حامد، رحمه الله

---

[1] A.Fossion J.P Laurent, Linguistique et pratique textuellee, A de Borek, Bruxelle, 1981 P:7

تعالى كرامات الأولياء فقال: ذلك مما لا يستحيل في نفسه لأنه ممكن لا يؤدي إلى محال "[1]

2 . العجائب:

إن العجائب تختلف عن الكرامات بحيث يمكن أن تكون حدثا أو ظاهرة حسية من صنع الإنسان وإبداعه أو من إبداع الطبيعة، وإذا كانت الكرامة تتضمن عند التلقي هذا الانفعال الذي نطلق عليه التعجب من شيء غير مألوف، فهي في الأدب العجائبي تهيمن فيه أكثر، وتصبح المهمة الأساسية للمنشئ للحكاية إثارة أكبر قدر من انفعال الإعجاب عند المتلقي؛ ومن ثم الإتجاه كلية إلى اختيار الأحداث والأشخاص والكائنات والظواهر والأجواء والأزمنة العجيبة التي تثير مباشرة الدهشة والاستغراب إلى حد الإنكار، وتنتج نمطا أدبيا يشبع تعطش الإنسان في العودة إلى طفولته وبدائيته.

وهذا الحكايات العجيبة مرتبطة أكثر بالأدب الشعبي، وكانت مجالا للدراسات الوظيفية السيميائية، وبخاصة عند بروب وكريماس وتودوروف... الخ.

كما أن قدرا من التراث النثري العربي يتضمن أحسن نماذج للأدب العجائبي وبخاصة حكايات ألف ليلة وليلة، وأدب الرحالات وكتب الأخبار والسير والتاريخ، والأنواع الأخيرة يزخر بها الأدب المغربي وتمثل الأدب الفصيح الهامشي في مقابل أدب الواجهة الذي تفرضه الجماعة النافذة إشباعا لذوقها.

وأحسن من توسع في العلوم المهتمة بالظواهر الخارقة للمعتاد القنوجي في موسوعته " أبجد العلوم" والتي تشكل الخلفية المعرفية لأدب الكرامات والعجائب ومشكلات الإنسان الكبرى في وجوده النفسي والكوني؛ فهو يقول مثلا في المجلد الثاني: المعنون بـ " السحاب المركوم، الممطر بأنواع الفنون وأصناف العلوم" في باب التاء.عن علم التصوف: "وأما الكلام في كرامات القوم، وأخبارهم بالمغيبات، وتصرفهم في الكائنات، فأمر صحيح غير منكر، وإن مال بعض العلماء إلى إنكارها، فليس ذلك من الحق، وما احتج به الأستاذ أبو إسحاق الإسفرائيني من أئمة الأشعرية على إنكارها لالتباسها بالمعجزة، فقد فرق المحققون من أهل السنة بينهما بالتحدي، وهو: دعوى وقوع المعجزة على وفق ما جاء به، قالوا: ثم إن وقوعها على وفق دعوى الكاذب غير مقدور: لأن دلالة المعجزة على الصدق عقلية، فإن صفة

---

[1] التادلي ،التشوف إلى رجال التصوف ، تحقيق أحمد توفيق ، 1984 ، ص 54 .

نفسها التصديق، فلو وقعت مع الكاذب لتبدلت صفة نفسها، وهو محال، هذا مع أن الوجود شاهد بوقوع الكثير من هذه الكرامات، وإنكارها نوع مكابرة، وقد وقع للصحابة، وأكابر السلف كثير من ذلك، وهو معلوم مشهور.." [1]

وجاء أيضا قوله في المجلد نفسه في باب الظاء المعجمة عن علم الظاهر والباطن: "من ذلك قصة أصحاب الكهف فقد قص الله علينا فيها أعظم كرامة، وقصة آصف من برخيا حيث حكى عنه قوله: أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك، وغير ذلك مما حكاه عن غير هؤلاء والجميع ليسوا بأنبياء، وثبت في الأحاديث الثابتة في الصحيح مثل حديث الثلاثة الذي انطبقت عليهم الصخرة، وحديث جريج الراهب الذي كلمه الطفل، وحديث المرأة التي قالت سائلة الله عز وجل أن يجعل الطفل الذي ترضعه مثل الفارس فأجاب الطفل بما أجاب، وحديث البقرة التي كلمت من أراد أن يحمل عليها وقالت إني لم أخلق لهذا.[2]

وجاء أيضا في المجلد نفسه في باب السين المهملة عن علم السحر قوله: "وأما التفرقة عندهم بين السحر والطلسمات، فهو: أن السحر لا يحتاج الساحر فيه إلى معين، وصاحب الطلسمات يستعين بروحانيات الكواكب، وأسرار الأعداد، وخواص الموجودات، وأوضاع الفلك المؤثرة في عالم العناصر، كما يقوله المنجمون. ويقولون: السحر اتحاد روح بروح، والطلسم: اتحاد روح بجسم، ومعناه عندهم: ربط الطبائع العلوية السماوية بالطبائع السفلية، والطبائع العلوية هي: روحانيات الكواكب، ولذلك يستعين صاحبه في غالب الأمر بالنجامة، والساحر عندهم غير مكتسب لسحره، بل هو مفطور عندهم على تلك الجبلة المختصة بذلك النوع من التأثير.

والفرق عندهم بين المعجزة والسحر، أن المعجزة إلهية تبعث في النفس ذلك التأثير فهو مؤيد بروح الله على فعله ذلك، والساحر إنما يفعل ذلك من عند نفسه، وبقوته النفسانية، وبإمداد الشياطين في بعض الأحوال؛ فبينهما الفرق في المعقولية، والحقيقة، والذات في نفس الأمر، وإنما نستدل نحن على التفرقة بالعلامات الظاهرة، وهي: وجود المعجزة لصاحب الخير، وفي مقاصد الخير، وللنفوس المتمحضة للخير، والتحدي بها على دعوى النبوة، والسحر إنما يوجد لصاحب الشر

---

[1] القنوجي ، أبجد العلوم ، 2/ 163.

[2] القنوجي ، أبجد العلوم ، 2/ 376- 377.

وفي أفعال الشر في الغالب من التفريق بين الزوجين، وضرر الأعداء، وأمثال ذلك، وللنفوس المتمحضة للشر.

هذا هو الفرق بينهما عند الحكماء الإلهيين، وقد يوجد لبعض المتصوفة وأصحاب الكرامات تأثير أيضاً في أحوال العالم، وليس معدودا من جنس السحر، وإنما هو بالإمداد الإلهي، لأن طريقتهم ونحلتهم من آثار النبوة وتوابعها، ولهم في المدد الإلهي حظ على قدر حالهم، وإيمانهم، وتمسكهم بكلمة الله، وإذا اقتدر أحد منهم على أفعال الشر فلا يأتيها، لأنه متقيد فيما يأتيه ويذره للأمر الإلهي، فما لا يقع لهم فيه الإذن لا يأتونه بوجه، ومن أتاه منهم فقد عدل عن طريق الحق، وربما سلب حاله.

ولما كانت المعجزة بإمداد روح الله والقوى الإلهية، فلذلك لا يعارضها شيء من السحر، وانظر شأن سحرة فرعون مع موسى في معجزة العصا، كيف تلقفت ما كانوا يأفكون، وذهب سحرهم واضمحل كأن لم يكن! .

وكذلك لما أنزل على النبي - صلى الله عليه وسلم - في المعوذتين (ومن شر النفاثات في العقد) قالت عائشة رضي الله عنها: فكان لا يقرؤها على عقدة من العقد التي سحر فيها إلا انحلت فالسحر لا يثبت مع اسم الله وذكره.

وقد نقل المؤرخون أن زركش كاويان وهي راية كسرى، كان فيه الوفق المئيني العددي منسوجا بالذهب في أوضاع فلكية رصدت لذلك الوفق، ووجدت الراية يوم قتل رستم بالقادسية، واقعة على الأرض، بعد انهزام أهل فارس وشتاتهم، وهو الطلسمات والأوفاق مخصوص بالغلب في الحروب، وإن الراية التي يكون فيها أو معها لا تنهزم أصلا إلا أن هذه عارضها المدد الإلهي من إيمان أصحاب رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، وتمسكهم بكلمة الله، فانحل معها كل عقد سحري، ولم يثبت، وبطل ما كانوا يعملون."[1]

وأخيرا فقد جاء في باب الكاف في المجلد نفسه عن علم الكيمياء قوله: " ... وتحقيق الأمر في ذلك أن الكيمياء إن صح وجودها كما يزعم الحكماء المتكلمون، فيها مثل جابر بن حيان، ومسلمة بن أحمد المجريطي، وأمثالهما فليست من باب الصنائع الطبيعية، ولا تتم بأمر صناعي، وليس كلامهم فيها من منحى الطبيعيات، إنما هو من منحى كلامهم في الأمور السحرية، وسائر الخوارق، وما كان من ذلك للحلاج وغيره، وقد ذكر مسلمة في كتاب الغاية ما يشبه ذلك، وكلامه فيها في كتاب

[1] اقنوجي ، أبجد العلوم ، 2/326-327.

رتبة الحكيم من هذا المنحى وهذا كلام جابر في رسائله، ونحو كلامهم فيه معروف ولا حاجة بنا إلى شرحه، وبالجملة فأمرها عندهم من كليات المواد الخارجة عن حكم الصنائع، فكما لا يتدبر ما منه الخشب والحيوان في يوم أو شهر خشبا أو حيوانا فيما عدا مجرى تخليقه، كذلك لا يتدبر ذهب من مادة الذهب في يوم ولا شهر، ولا يتغير طريق عادته إلا بإرفاد مما وراء عالم الطبائع وعمل الصنائع.

فكذلك من طلب الكيمياء طلبا صناعيا، ضيع ماله وعمله، ويقال لهذا التدبير الصناعي: التدبير العقيم، لأن نيلها إن كان صحيحا فهو واقع مما وراء الطبائع والصنائع، فهو كالمشي على الماء، وامتطاء الهواء، والنفوذ في كثائف الأجساد، ونحو ذلك من كرامات الأولياء الخارقة للعادة، أو مثل تخليق الطير ونحوها من معجزات الأنبياء قال تعالى: (وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها فتكون طيرا بإذني).

وعلى ذلك فسبيل تيسيرها مختلف بحسب حال من يؤتاها، فربما أوتيها الصالح ويؤتيها غيره فتكون عنده معارة.

وربما أوتيها الصالح ولا يملك إيتاءها فلا تتم في يد غيره، ومن هذا الباب يكون عملها سحريا، فقد تبين أنها إنما تقع بتأثيرات النفوس وخوارق العادة، إما معجزة، أو كرامة، أو سحرا، ولهذا كان كلام الحكماء كلهم فيها ألغازا لا يظفر بحقيقته إلا من خاض لجة من علم السحر واطلع على تصرفات النفس في عالم الطبيعة."[1]

إن هذا الفكر وأنساقه الأدبية يتوزع بين الظاهرة الحقيقية الواقعية والواقعة الغيبية الحقيقية والنسج الخيالي الأسطوري، وكل هذه الأنماط تمثل المادة الأساسية للفنون السردية، وهي من وسائل التواصل السيميائي الناتجة عن الملكة الفطرية التي يشترك فيها كل البشر والكفاية المكتسبة التي يتفاوت فيها الناس.

1.4 . الرؤية التوصيفية العامة للحكاية:

إن هذا النمط من الحكايات2 التي تتسم بالقصر والبساطة و تمثل شكلا من أشكال التواصل السيميائي في مدارج تعرف الإنسان على نفسه، وعلى الكون.

---

[1] القنوجي ، أبجد العلوم ، 2/466-467.

[2] أما تحديد هوية الحكاية فقد كان مجالا واسعا للحوار الأدبي والفكري والمعرفي ،فمنهم من يحددها بالنظر إلى أصولها .يقول فريدريش :إن المعنى الإجمالي المحدد للحكاية الخرافية ،سواء تبع في دلك منهج تاريخ الأديان أو منهج المذهب الروحاني ،أو منهج النظريات الأساسية لعلم النفس ،لا يكون ميسرا إلا إذا كانت الحكاية الخرافيةتمثل وحدة ،أي عندما تخلق من عنصر فردي أو جمعي ،بطريقة شعورية أولاشعورية ،فكرة تقوم مقام الصورة الإجمالية ...فردريش فون دير لاين ،ترجمة نبيلة إبراهيم ،ص63. أما تحديدها من حيث وظيفتها الفنية أو موضوعاتها أو شكلها فيقول

وإذا كان بعضهم يغلب نظرية مجازية اللغة الأولى فالأجدر به تغليب التواصل السردي على التواصل المقالي الوصفي والجدالي الاقناعي لأن مواقف الإنسان العقائدية والمعرفية والنفسية والاجتماعية الماضية تسيطر على الإنسان أكثر، ويعني حضور الماضي بكثافة، ومن ثم هيمنة المخيلة الاستذكارية والاسكشافية والاستشرافية على سلوك الإنسان ولا تنتج إلا خطابا سرديا، لأن هذا النوع من النشاط العقلي الإبداعي يميل إلى التشكل السردي أكثر من أي تشكل آخر.

كما أن محاولات الإنسان المعرفية الاستشرافية التي يتجاوز فيها الواقع إلى عوالم وجدانية روحية أو غيبية أو سحرية يسيطر عليها الشكل السردي عن غيره من أنوا ع الأشكال الأخرى.

ومما يجانب الصواب الاعتقاد بأن التفنن في اختلاق الأحداث والكذب كان المولد الأساسي لهذه الألوان من السرديات بمختلف أشكالها؛ بل إن فطرية الميل إلى اختراق المجاهيل وحب التعرف على منشأ وأصل الكون ومسيره ومخلوقاته، أو الإلحاح على التعرف على المنابع الحقيقية الكاشفة لماهية الإنسان ستبقى هي المهلم الفطري لهذا الشكل من النشاط المعرفي سواء كان مصدره من الإنسان نفسه أومن رب الأكوان أو من أي قوة أخرى غيبية.

وقد كانت الأشكال السردية النثرية من أهم الإبداعات الأدبية في الأدب العربي بل تذهب بعض النظريات الثقافية العرقية إلى ربط الفنون السردية بالكذب، ثم ربط ذلك بالجنس السامي، وقد لانميل إلى هذا التفسير بالنظر إلى عالمية الظاهرة السردية التي تميز النشاط المعرفي والأدبي للإنسان واختياراته النسقية والأسلوبية التي يشكل بها عالمه.

وقد ورد في كل الكتب السماوية ألوان من القصص تطول وتقصر وتتضمن أكثر من وظيفة وترتبط بأشخاص حقيقيين غير عاديين من الأنبياء والرسل والحواريين والأتقياء والمؤمنين والعصاة والمنافقين والمشركين والطغاة... إلخ.

الباحث نفسه : "يرى علماء الأساطير الطبيعيون وعلماء الأساطير الفلكيون في الحكاية الخرافية محاكاة للظواهر الطبيعية أو الجوية أو لفصول السنة أو لاسماء الأفلاك .ويؤكد الانتروبولوجيون مثل تايلورولانج أن موضوعات الحكاية الخرافية تصدر عن تصورات دينية .. " المرجع السابق ،ص 67.

وتعرفها نبيلة إبراهيم بأنها "..في صورتها الأولى مجرد خبر أو مجموعة من الأخبار التي تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشتها الناس منذ القدم .." المرجع السابق ،ص6

كما أن الشكل النثري كان من الأشكال المفضلة عند بعض الجماعات والمذاهب التي تفضل الرزانة والروية في التبشير بما تعتقده الأنسب والأمثل للانقطاع لتقوى الله وطاعته التي لاتشوبها أي شائبة، وقد ذكر الجاحظ[1] وغيره انتشار ظاهرة القصص عند أهل الصفة في المسجد النبوي في العهد النبوي نفسه.

2.4.الرؤية التوصيفية للحكايات المغربية القصيرة:

إن المغرب لاينفصل من الوجهة الأنتروبولوجية الحضارية عن الفضا ء المحوري المنتج للثقافة الهيرموسية بجميع أنساقها المعرفية والجمالية منذ التواصل الامتزاجي التناصي الفنيقي ثم التواصل الفرعوني المغربي ثم التواصل الإسلامي بكل أتى به من زخم أدبي وفكري وروحي، وما صار إليه في توالد أنساق ثقافية تجمع بين المعقول الديني واللامعقول العقلي [2]، بالإضافة إلى التلاقي الحضاري الثقافي الإفريقي المتوسطي اليوناني اللاتيني الزاخر الذي يتسع لضفاف قارية من التجارب الإنسانية في ملاحمها الوجودية والحضارية والسياسية والدينية، فهذا الوجود المتلاحق في فضاء واحد للوثنية واليهودية والمسيحية ثم الإسلام لا بد أن يؤدي إلى اختزان كل هذا وحضوره ضمن ظواهر تشكل أنساقا ثقافية لا يمكن الوصول إلى فك شفراتها الدلالية السيميائية إلا إذا حركناها ضمن سياقها التاريخي الثري المكتنز بكل هذا الرصيد الحيوي من البنيات الحية الرامزة

إن الدراسة التي سنقدمها تعتمد على صنف من الحكايات تمت . بأقل ما يمكن قوله هنا بعد القراءة . إلى حكايات تامة مستخرجة من سيروتراجم لأناس غير عاديين من الأولياء والنساك والعباد والزهاد والصوفية والعلماء والعشاق في لمغرب، وهذه الحكايات مختصرة جدا، ولا تشتمل إلا على بعض أسطر أو صفحة أو أكثر بقليل، هذه الخاصية هي التي أدت بنا إلى تفضيلها عن غيرها، ولا نربط بين تفضيل الاختصار وأي قيمة خاصة بها، ولكننا نعدها عنصرا مهما مقبولا للتحليل الشامل، وما يسهل المقارنة بين هذه الحكايات بصفة عامة هو اتصافها بما يسمح تيسيرها لغاية الفعل، وهذه الحقيقة تؤكدها كل الأبحاث الحديثة حول الوظائف السردية وقراءتها سيميائيا.

---

[1] الجاحظ ،البيان والتبيين ،م 1 ج 2 ، دار إحياء التراث العربي ،بيروت ،1968،ص9-10.

[2] محمد عابد الجابري ،تكوين العقل العربي ،دار الطليعة بيروت ،ط2. 1985.ص 135

وحول عملية انتخاب النصوص فقد طرحنا منذ البداية معيار سهولة استعمال هذه الحكايات، وهي ترجع إلى أنواع أدبية تقليدية تتميز باختلاف تسمياتها بين كرامة وحكمة، و مثل، ورؤيا، ودعوة وتنبؤ، وعشق وغرابة وبطولة، ومع هذه التسميات المختلفة فإن كل حكاية من هذه الحكايات تماثل وتلائم أختها في نهاية تحليلها، ويمكن أن تظهر بعض القواعد التي تتكئ على المشابهة أو المخالفة بين هذه الحكايات.

وقد حاولنا تقسيم هذه الحكايات في التراث النثري المغربي بحسب مضمونها الذي لاينفصل عن منشيء النص ومستقبله وبنية الخطاب السردي وأحداثها وأبطالها وبنيتها الزمكانية بالإضافة إلى ما يعتقده ويرمي إليه من وظائف وأهداف، وهذه الحقائق المتحكمة في اختيارات المبدع المغربي لأنساقه وأساليبه أوصلتنا إلى قسمة ثلاثية لأنواع الحكايات وهي:

أولا . حكايات كرامات الأولياء والزهاد والنساك في إشفاء المرضى والسير على الماء ونزع الكربات والإمداد بالغيث عند الجدب والاتصاف بالحكمة وتأويل الأحداث لتجنب الكوارث والتنبؤ بماسيقع في المستقبل والدعوة المستجابة بالنفع أو الضرر... الخ .

ومصدر هذه الحكايات وناسخها المالكي في رياض النفوس، والتادلي في التشوف إلى رجال التصوف... الخ.

ثانيا . الحكايات العجيبة في التراث النثري التاريخي المغربي، وهذه الحكايات يغلب عليها الجانب الملحمي، وتكون من صنع أبطال وأحداث غير عاديين بحيث تخلط بين الحقيقي والخيالي، وبين الواقعي والغيبي، وبمعنى آخر بين التاريخي والأسطوري ... ومصدر هذه الحكايات وناسخها أبو زكرياء في كتاب سير الأ ئمة وأخبارهم...

ثالثا . حكاية العشاق، وهذه الحكايات تتميز بالغرابة في سلوك أبطالها والنهايات المأساوية في بنياتها والذاتية في أسلوبها بحيث يتناص فيها الخطاب الغنائي بالخطاب السردي الموضوعي.

ومصدر هذه الحكايات أبو إسحاق الحصري في المصون في سر الهوى المكنون...

ويمكن تصنيفها من حيث أبطالها إلى حكايات الإنس من النساك والزهاد والمتصوفة و الملوك والحكماء والخواص والعوام والتقاة والعلماء والعشاق والفجار والغلمان والملائكة والجن والحيوانات والعصا والرقية والدعاء.

ومن حيث أثرها الفعلي الواقعي فيمكن تقسيمها إلى منتهية ودائمة، ونماذج هذه الأخيرة قليلة وتقصر على تخصيص الأمصار بأدعية البركة في الأموال والأرزاق التي تستمر إلى غاية نسخ هذه الحكاية (راجع الحكاية رقم (9)

أما بنياتها العامة النمطية فهي تختلف عن بنيات أخرى لاشتمالها على قسمين أساسين السند والمتن، وهذا طبيعي يعود إلى منهجية الثقافة العربية المروية التي تتحرى الايهام بالوثوقية حتى في النصوص الأكثر عجائبية، وتقدم من الراوي الأساسي الأخير. الناسخ على أنها قد وقعت تحقيقا من سلسلة الشهود الرواة، وهذه إشكالية الخطاب العربي السردي الإخباري.

وفي الحقيقة فإن الأيهام بالمهمة التداولية من الناسخ الأخير يطرح إشكالية الخلط والتمازج بين حدود الرواية والخطاب، ومن ثم التداخل في العلاقة بين الراوي والناسخ الأخير تتجاوز العلاقات الثلاثية كما حددها (J- P- Goldenstein)[1]

1.المقاربة التوصيفية المنهجية السيميائية:

لقداستفدنا في بحثنا هذا من الدراسة القيمة السيميائية للحكايات الإنجيلية في معالجة المكفوفين التي قام بها فريق من الباحثين بإدارة بارت وكريماس وغيرهما في عدد خاص لهذا النمط من الحكايات في مجلة "Langages"[2]

2 . نحو تحليل الأداء:

سنحاول دراسة هذه الحكايات انطلاقا من التمييز السوسيرى بين اللغة والكلام الذي كان له دور في توجيه وتطوير الأبحاث اللسانية بطريقة متميزة أدت إلى استثمار بعض الأدوات المنهجية البيداغوجية . لكن طبيعة هذا التقسيم قاد إلى وضع لسانيات الكلام.

كما أن نظرة بنفنيست كان لها أثرها في توجيه دراستنا لهذه الحكايات في تفريقه: " بين اللسان بوصفه نظاما من العلامات، واللسان بوصفه تدريبا للأفراد، وحين يملكه الفرد ينقلب في اللحظة إلى خطاب "[3]، وكما نلاحظ فإن بنفنيست عوض تصور الكلام بتصورالخطاب.

---

[1] J-P- Goldenstein / Le Roman / A de Boeck :paris :1983 :p30

[2] Semiotique Narrative .Recit bibliques /Langages . 6eme Annee. 22 Juin .1971

[3] E . Benveniste, Probleme de linguistiqe geneerale 1 , paris , gallimart , 1966 , pp.254-255.

وهذا التمييز بين اللغة والخطاب يمكننا لدراسة النشاط الذي يحول اللغة إلى خطاب، ويضعها في استعمال وفعل؛ ويؤدي إلى تصور نظرة جديدة للنص ، وهذا النص يمكن اعتباره من وجه آخر بكونه متوالية إحصائية للعلامات دون ربطه بفعل إنتاجه؛ وهكذا يصبح بالإمكان النظر إليه على أنه أسلوب لامتلاك اللغة، وتدريب إنتاجي للخطاب، وسيصبح بمقتضى ذلك إدراك النص على أنه أثر للأداء لا للملفوظ .

ويمكن تحديد الأداء بأنه: أسلوب يجعل العلامات اللسانية تكون متحققة ومتحملة من الذات المتكلمة في ظروف مكانية وزمانية خاصة، وهكذا تصبح كلمة الخطاب مترادفة لكلمة الأداء لأن طريقة تحقيق اللغة ومحصلتها (النص في عمله) يختلطان .

هذا التحديد يساعدنا في دراسة هذا النمط من الحكايات المغربية من حيث أسلوب الأداء الذي يوهمنا الراوي . الناسخ الذي يجمع بين المهمتين لتحقيق تاريخية الأحداث وواقعيتها على الرغم من غرابتها وعجائبيتها، ولتحقيق هذه المهمة يمزج بين مهمة الرواي والمخاطب بحيث لا نتبين الحدود بينهما، وهذا السعي إلى الوفاء بهذه المهمة تجعل تحقيق الخطاب يتجرد من الذات المتكلمة، ويبدو الكاتب الذي نقل هذه الحكايات من مداها الزمني الذي حدثت فيه والتي تتفاوت بين معاصرة بعضها وابتعاد بعضها الآخر عن زمن الخطاب بقرون، فهذا الموقف الباحث عن الموضوعية المحضة يحيل النص الأدبي من وجهة نظر الناسخ إلى مجرد علامة سيميائية ذات دلالة مرجعية تجعل ما هو غير معقول معقولا، وهذا من حيث علاقة التواصل بين الناسخ والمتلقي لكن بنية هذا النوع من النصوص السردية المغربية من أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة غير معقولة في بعض الأحيان تحدث اضطراب بين مقصدية الكاتب وهوية الخطاب المعرفية والجمالية

3. مؤشرات أداء المحكي.

إن حضور المشخصات العاملية للحكايات في صيغ الضمائر وبخاصة في هذا النوع من الخطابات الكنائية التي يبدو كل شيء فيها فاقد لطبيعته، فهو لا يحضر في النص إلا في أصوات لسانية مقنعة في وظيفتها الدلالية، وهذا المنهج الفني تساعده طبيعة اللغة السيميائية التي يقول عنها بنفنيست بأنها تملك عناصر ذات امتياز تحول اللغة مباشرة إلى خطاب: وهي "مؤشرات" أشخاص مثل ضمائر

الأشخاص والظروف الزمانية والمكانية نحو :هنا والآن ... وهي عناصر لا يتغير معناها إلا حين تطعيمها بمتطلبات الخطاب : "إن دورها يتمثل في تقديمها كأداة للتحويل، والذي نسميه تحويل الكلام إلى خطاب، وإذا أردنا تجسيد الشخص الوحيد المعلن بـ "أنا" فإن كل القراء بالتناوب يصبحون فواعل؛ فالاستعمال على هذا الأساس من أجل ظرفية موقف الخطاب، وليس شيئا آخر "[1].

وما يجب الإشارة إليه أن رومان جاكبسون . وقد تابعه أ . جسبرسن . عرف هذه المؤشرات بكلمة إنجليزية (shifter)، والتي ترجمت إلى اللغة الفرنسية بمصطلح "embrayeur" لأنها تحدد "وحدات السنن التى تحرك الرسالة نحو موقف"[2].وهذه العلامات هي في جميع الأحوال تتناسل من جديد في كل مرة حيث يلفظ الملفوظ، وفي كل مرة تتعين من جديد.

وبحسب بنفنيست فإن نوع المؤشرات لا يدرك معناها إلا بمرجعية فورية ضرورية عند الأداء، وهي تغطي ضمائر المتكلم والمخاطب والظروف والصيغ الظرفية.

ويكشف تحليلنا لهذه الحكايات عن دور بعض أصناف العلامات "المؤشرات" بالإضافة إلى الأداء الذي يقدم عوامل ضرورية إلى الوظائف الكبرى التركيبية، وفي الواقع فإن الناسخ لهذه الحكايات يكيف اللغة بطريقة نوعية بواسطة الاختيار الذي ينجز في كنف الأصناف التركيبية والمناويل.

وزيادة على الأشكال التي تقود، فإن الأداء يعطي شروطا ضرورية للوظائف التركيبية الكبرى، ويبدو نمط الأداء لهذه الحكايات انطلاقا من تصور اللغة بأنها تتحقق بكلام متحدث وفي هذه الحالة يصبح في إمكان كل معبر يحقق اللغة بحسب وجهتين:

فهو إما أن يحاول أخذ الأحداث التي يريد تقديمها بدقة، واستبعاد كل تدخل شخصي، وإما بالعكس تقديمها بوصفه معبرا عنها، ومنظما نصه في المقولات الشخصية؛ وبوجه آخر يمكن افتراض مسلكين لامتلاك اللغة سواء بالعرض بوصفه "أنا" أو بوصفه " كان "والأحداث تحكي نفسها بنفسها، وهكذا يمكن التمييز بين الأداء الحكائي، وأداء الخطاب. وفحص كيفيات التمييز الذي لا يتوافق مع التضاد المعتاد بين اللغة المكتوبة والشفوية، وفي الوقت نفسه يكشف على

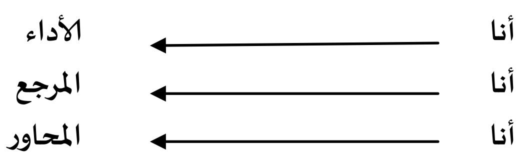
---

[1] E . Benveniste, Probleme de linguistiqe geneerale 1 , paris , gallimart , 1966 , p 254 voir

[2] R. Jacobson , Essais de linguistique Generale , paris , ed , de menuit , p . 178.

التداخل بين نمطين من الأداء في هذه النصوص؛ وهذا التلاقي بين الخطاب والحكاية نستطيع ملاحظته في استعمالهم لصيغة الشخص الأول والثالث، كما أن الماضي يظهر في الحكاية مع الضمير الثالث (هو)، ومع صيغة الشخص الأول (أنا) في الخطاب.

كما أن أسلوب الأداء في هذه الحكايات يتمحور حول المتحدث في مواجهة ملفوظه والمحاور والمرجع؛ وهذا يتسق مع ما تذهب إليه دراسات الخطاب الحديثة من أن "تحويل اللغة إلى خطاب" يضع الذات المتكلمة في موقف التعبير وفي أثناء ذلك تتمظهر ألوانا من الموقف الحرة وغير الحرة، والمتحدث يتكلم مركزا دائما على المحاور، ويتبنى قليلا أو كثيرا ما يتكلم عنه: ويتحمل قليلا أو كثيرا أداءه الحقيقي.



هذه الوضعية الثلاثية لـ "أنا" بالتأكيد مسجلة في الملفوظ نفسه، ويمكن الكشف عنها بتحليل عدد من السمات اللسانية، وتظهر أكثر في النوع من الحكايات التي تتعدد فيها المهمات سواء من حيث بنية النص وعلاقته بنصه الأصلي الحاضر أو النصوص الغائبة أو المغيبة أو علاقات التداول في مقام واحد أو مقامات افتراضية غائبة. فهذه الإشكالات لهذه الحكايات لا تساير بساطتها، ومحدودية أحجامها.

لكن في مقابل هذه الإشكالات نلاحظ أن مفهوم النموذج الذي تقول به بعض الدراسات الحديثة يمكن أن يفسر جوانب أساسية في هذه النصوص التي تسعى لإقناعنا بأن المتحدث يكون مؤهلا أكثر بالإلمام عما يتكلم عنه.

وهكذا تكون هذه الحكايات ملفوظات تتضمن سيمات موقف اللافظ بالنسبة للذي يرسله، ويمكن لنا التمييز بين وضع موقف الذات المتكلمة بالنظر إلى التأكد أو الشك في ما تقوله؛ وما يحق لنا الا قتناع به لكونه يمثل خطابا نموذجيا من منطقه الخاص به وبقارئه، ومن جهة أخرى يمكن لنا تمييز الأحكام التي يصدرها الناسخ لهذه الحكايات بالنظر إلى جوانبها الإيجابية أو السلبية؛ وهو يسعى في جميع الأحوال إلى جعلها نماذج مفرغة لطاقتها التعبيرية لإثارة كامل للتقدير والإعجاب عند المتلقين.

3 . التقطيع المقطعي والوظائفي:

يمكن لنا في الأخير الإشارة إلى أن كلود بريمون قدم تحليل لمفاصل الحكاية وجعلها خمسة مقاطع والمقصود هنا-المقاطع الصغرى أو المقاطع الأولية ـ بحسب مصطلحات بريمون ـ والوظائف ما هي إلاوظائف أصلية أو بؤرية والمقطع ما هو إلا متوالية منطقية للبؤرة متوحدة فيما بينها بعلاقة تضامنية، وسنبين وجهة كل الوظائف العاملية المتطابقة معها، وهذا الفصل بين الوظائف والأنماط العاملية ضروري لتطوير عملية التحليل وهذا يعني المرور من مستوى إنساني الشكل إلى المستوى المنطقي؛ و هو النص وتقطيعه يتضمن الاتصال، والعقد، والقبول، والإنجاز، والنتيجة، والبرهنة على العقد، والإجازات، والاحترازات، والتسبيح، والتمجيد، والانفصال، والاتصال.

والمدونة المختارة من هذه الحكايات يمكن تقسيمها من حيث هذه الوظائف المشكلة لمفاصلها إلى أربعة أنواع: وهي ماكانت وظائفها كلها ظاهرة وذات طرفين، مثل حكايات معالجة المرضى بالرقية، والعلاج بالتداوي (نماذج من الملحق لحكايات رقم .5 1.2)، واستحضار الأشياء المسروقة، واستحضار الطعام من جهة خفية، ورد الأذى بالعصا، وإطعام الكثيرمن القليل، وتقويم السلوك، وإزالة الخطر بالتراضي، والمنافسة العلمية... (نماذج من الملحق لحكايات رقم. 16. 4.15.3.612.19)

ومنها ما كانت وظائفها غير معلنة بين طرفين، وتتم في حيز خفي ولاتكتشف إلا براوي يحضر صدفة، ومن هذه الحكايات، السير في الفضاء والماء وعلى قوس قزح، وقهر الزمن، والنوم الطويل، وتمثلها (نماذج من الملحق لحكايات رقم 14.15 .10.7.)

وهذه القصص من أبسط ألوان القصص، وتستخدم البنية السردية في عناصرها الأساسية: وكل جملة، وكل مقطع فيها أحيانا يتساوق مع وظيفته الأصلية: والتوسع نادر الورود: وعلى سبيل المثال فمن المطلع و المقطع والاتصال ندرك من جانب المرسل مفاهيم: اللحوق-الوصول-الاقتراب، ويتبع بمقطع لاحق

4- بروز مفعول مزدوج واحد: المرسل (م 1) والمستقبل (م 2)

وتدرس علاقتهما: ويمكن تسجيل مزدوج آخر: المرسل وفي الوقت نفسه الفاعل الذي يحول فعل (الرؤية) إلى المستقبل، وهذه الوظيفة المزدوجة للفواعل هي بالتأكيد ليست مهمة مباشرة لتحليلنا؛ وفضلا عن ذلك فإنه مادام لم يتم تحليل مجموع النصوص فلن نستطيع إلا التوجه إلى جرد الفواعل والأفعال.

5 . تقطيع مقطع المجازاة:

وهذا أساسي في هذه الحكايات، ويمكن أن تكون مادية ومحسوسة (نماذج من الملحق لحكايات رقم 19..5.9.15.16)، كما يمكن أن تكون معنوية وجدانية نموذج (نماذج من الملحق لحكايات رقم 20.6.) وقد تكون في فعل إيجابي ونادر كما تكون ذات فعل سلبي نموذج (نماذج من الملحق لحكاية رقم 14) ، وهذا المفصل بإمكانه أن يحدث الارتياح المدهش وهذا الأمر يفسر الارتباط بأفعال التمجيد والتسبيح بوصفها قمة المجازاة من المتلقي، وهذا المسلك يعد تنظيما لهذه الوظيفة. كما يميز المربع السيمياء بين وظيفة إثبات التسبيح وإنكارها أو تكاملها أو تحييدها في هذه الحكايات.

6- تخصيص نتيجة لمقطعي الاتصال والانفصال، وهما يتقابلان، ووجودهما ضروري لوجود الحكاية وتمامها قبل الذهاب، ولكنهما مقطعان مصاحبان لأشكال أخرى من الخطاب، وهذه مقاطع ضرورية لفتح أو غلق السرد،و لا نأخذ بها في تحليل جسم الحكاية.

أهم مفصل في جسم حكايات الكرامات هو انفصال الكائنات والأشيا ء عن طبيعتها المعتادة وبهذا ينفتح مسار السرد وبالعودة إلى السيرة الأولى يغلق السرد، وأما الحكايات العجائبية فيستمر انفصالها عن المعتاد، ومن ثم يستمر عند المتلقي حتى وإن انتهى السرد.

وأما حكايات البطولة فيتداول فيها الاتصال والانفصال لهذه الخصلة ،ولكنها تتأكد بالإيجاب وأحسن نموذج لها (من الملحق لحكاية رقم 19)

7 . نحو السرد:

و نستطيع مقارنة المقاطع المركزية الثلاثة بترسيمة الاختبار الذي أخذه كريماس من القصص الشعبي الروسي؛ وهذه الترسيمة تظهر بكونهامعادلة حسابية للوظائف على النحو الآتي : A+F+C بحيث أن "A" تحدد العقد بوظيفتيه: وتضم التعليمة وتقابلها الموافقة.

F- تمثل المواجهة أو صراع الوظيفتين: وتضم المواجهة و يقابلها الانتصار أو النجاح .

C- تمثل النتائج.

وفيما يخص سرد الاتفاق نجد العقد؛ ويشتمل على الطلب والجواب بالموافقة في النهاية التي لم يعبر عنها تعبيرا واضحا ولكن فحوى ذلك متضمنا في الانتقال إلى الإنجاز بينما يمثل موقف الشرط بين الاثنين مسرحا للعقد، ونعد هذا توسيعا للوظائف الأساسية لأن العقد مازال يحتاج أكثر للتطور.

8- المواجهة: ليس صعبا معرفة الوظيفتين المرتبطتين بهما والأولى منهما سنسميها طبية خاصة تتمثل في "المعالجة بالرقية" والأخرى نسميها النجاح (وهذا يتأكد من حكايتين 1.2.)، وتسبعد حكايات الافتراض المنطقي الذي يشكله المربع السيمياء من المعالجة الفاشلة، أو إدامة بين الاثنين فلا هي من وظيفة الفلاح ولا هي من وظيفة الاخفاق، وفضلا عن ذلك فإن هناك من هذا النوع نفسه تبنى بوضوح على أساس معركة قائمة، والفرق بين حكاية الصراع وحكاية العمل اليدوي يتمثل في زيادة قوة البطل بزيادة مميزات قوته ومن ثم فإن الصعوبات تتلاشى ،لكن هذا لايمنع كما لاحظ كريماس بأن الاختبار الترشيحي قد تكون المعركة فيه أحيانا رمزية أو مظهرية، وفي جميع الأحوال فلكي تكون المقارنة ممكنة و تكون وظيفة الإنجاز تأخذ دورها في المجابهة ضمن ترسيمة الاختبار.

9- النتيجة: هي مضاعفة نجاح عملية النفع المحسومة، و هذا يعني صرف الافتقار (عن طريق التضاد في الحكاية أو في الموقف الأصلي ثم العودة للتوازن والحكاية تغلق في سعادة وفي أثناء ذلك نلاحظ ظهور وظيفة أخرى هي: التسبيح والتمجيد أو إظهار البطل وبمعنى آخر فإن مقومات الحكاية متضاعفة. ويجب أن تقرأ في مستوى المقاطع نفسها ومن جانب آخر الاستفادة من تحويل شيء من أجل فعل خير في مستوى النص الصوفي أو العجائبي أو العاطفي ومن جانب البطل يكون بتحويله لفعل الرسالة.

10-منطق العقد:

من المسلم به أن السرد غيبي صوفي، أو يجمع بين التاريخي والأسطوري أو بين المعقول وغير المعقول، وبهذه البنية فإن مرجعيته دقيقة، ويبدو من المفيد النظر إلى الكيفية التي تبدأ بها البنية نفسها المنتجة لحكايات مختلفة أو متضادة؛والامكانات المنطقية للعلاقات التعاقدية تسمح لنا بالتنبؤ بها.

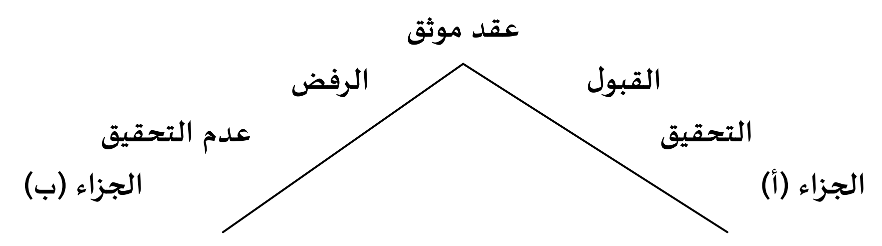
ونتبع التعليمات التي قدمها كريماس حول القصة الشعبية الروسية مميزا بين نوعين من التعاقد المرتبطة بمستوى التحليل العاملي: الأول بالنظر إلى المرسل والثاني بالنظر إلى المستقبل.

ونتبع التعليمات التي قدمها كريماس حول القصة الشعبية الروسية مميزا بين نوعين من التعاقد المرتبطة بمستوى المفاعيل :الأول بالنظر إلى المرسل والثاني بالنظر إلى المستقبل.

1/2 العقد الرعائي/حضر ومنع:

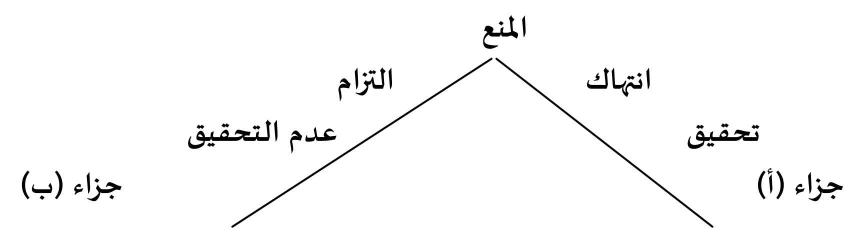
نظرة المرسل مضاعفة إعطاء أمر – أو المنع من التصرف

2./.1إذا أعطى أمرا يكون عندنا الآتي:



يرتكز جزاء (أ) على المكافأة، وجزاء (ب) على العقاب ////////

2.1.2. أما إذا كان المرسل ألزم المستقبل ألا يتصرف سيكون عندنا الآتي :

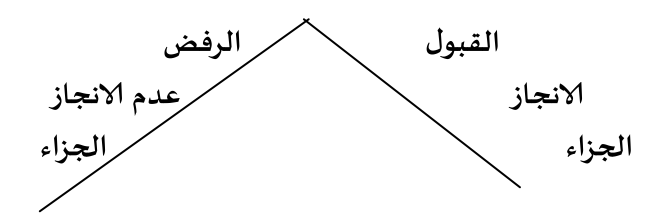


لقد كونا هذه الترسيمة بالموازاة مع ما سبق، ويتطلب بعض التوضيحات ، وإذا كان بعد الانتهاك يأتي الانجاز /////

2.2. العقد بالطلب:

لنبدأ بالبناء النظري، ونعتمد في ذلك على المعطيات السابقة؛ وبعض الحكايات تنطلق من عقد بحيث يكون نتيجة لالتماس من المتلقي، وبين هذا الالتماس والايعاز يوجد تناسب فالحالة الأولى تكون عكس الثانية //////

الطلب



إن حكاية شفاء المكفوفين هي حكاية نموذجية //

12ـ أما دلالية المكان في هذه الحكايات فهي ثرية بكثافتها الرمزية، وغنية بأجوائها الطقوسية ومتنوعة في ملامحها وقسماتها الظاهرة والخفية، والجامعة بين المدن والبراري والكهوف والبحار، كما تجمع بين العالم الحسي والغيبي، والحيز المكاني يؤدي وظيفة التسليم بإمكانية التحول من حالة إلى حالة أخرى، ويؤدي تأجيل حتمية الحيز المكاني والزماني لاستمرار السرد، وفي الغالب فإن لامعقولية الحكاية هي نتيجة طبيعية للتحرر من المكان والزمان، وافتراض وجود من قبيل الحلم والخرافة، وهذه إحدى الإشكاليات الجوهرية لهذه الحكايات التي تتحرى الدقة الموضوعية للأحداث والإخبار بالشكل الخارجي للحكاية لكن دلالة عناصر بنائها تذهب في الإتجاه المعاكس ،وهذا يمثل تناصا ذاتيا متضادا.

11االخلاصة:

وما يلاحظ أيضا عن هذه النصوص أنها بعيدة عن السرد في القصص الشعبي الروسي، لكن تنظيم الوظائف متماثلة والحكي هو نفسه.

ويمكن لنا أن نضع بين قوسين الفواعل التي تجعل هذه المماثلة قابلة للمشاهدة، ويمكن لنا أن نميز بين تحليلين سقناهما تباعا حول السرد نفسه يندمج أحدهما في الآخر؛ والأول يظهر وكأنه تغطية سطحية للسرد والثاني يبدو بأنه يذهب أبعد وسيحاول بفاعله التكلم عن البنية العميقة.

ولقد ترددنا في استخدام مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة ونتبنى ملاحظة أ.كيليولي A culioli التي يؤكد فيها بأننا (لا نستطيع التقرير مسبقا بأنه لا يوجد غير مستويين: سطحي وعميق، اللهم إذا كان القصد منه طرح تمييز أولي (1)

ونقول ببساطة: إن مستويات التجريد . حيث تتموقع هذه البنيات . هي متنوعة، والثانية هي أكثر تجريدا من الأولى، في حين أن هذه الصيغة مازالت غير مقنعة.

---

(1) –G ;Vuilod ,Langages, 2eme,annee , 22 juin ,1971,p 27

وهذا التشكيك في ثنائية البنية يؤكده نمط حضور هذه الحكايات التي لا تكون إلا جسما نصيا ضمن جسم نصي أساسي، ويمكن تصورها بحسب كتابات القدامى من المغاربة وغيرهم بأنها كائن طفيلي في كائن آخر، وبهذا فهي لا تشكل إلا بنية تابعة للبنية النصية الكبرى، وتمثل بالنسبة له بنية ثالثة تؤدي وظيفة التنفيس أو الاسترواح عن البنيتين الأساسيتين للنص الأصلي، ومن ثم فهي بكينونتها الاستطرادية لا تملك هوية مستقلة على الأقل في نظر ناسخها، وهذه التبعية نفسها تفتح آفاقا لسانية بالنظر إليها في دلالتها السيميائية على أنها لاتشكل دالا مستقلا عن دال آخر فهي كغيرها من الدوال اللسانية لا تستقل في دلالتها عن غيرها، وهذا في نظر المنشيء للنص أما القارئي فله شأن آخر يمكن له أن يفتح أي نص من أي مستوى على تصورات أخرى تندرج ضمن منطقية النص المقروء.

وفي الحقيقة فإن هذا الحكايات غنية في مكوناتها ووسائل دلالتها وأشكالها وعلاقاتها بسياق البنيات الأخرى الثقافية والنفسية والاجتماعية والفكرية والروحية والسياسية، وهي بهذا تحتاج إلى وقفات أخرى أكاديمية وغيرها .

ملحق لنماذج من مدونة النثر القصصي المغربي حتى القرن السادس الهجري:

1. المعالجة بالرقية عن بعد: وهي من حكايات أبي إسحاق بن أحمد السبائي المتبعد[1]

كان الشيخ أبو إسحاق [رضي الله عنه] مستجابا. ولقد رأيت من استجابة دعوته أشياء كثيرة وذلك أنه كانت لي بنت فأصابها في عينها شيء وكرهت السير بها[إلى] عند ابن أعين، وعند انصرافي من مجلس الشيخ أبي إسحاق -(رضي الله عنه)- قلت له: ابنتي أصابها شيء في عينها اردت أن تدعو لها، فقال لي: ولم لم تمض بها إلى ابن أعين؟ فقلت له إني كرهت أن يراها، فقال لي: ابعث بها إلي أرقها ثم رجع فقال: لا تمض (بها) إلى ابن أعين ولا تبعث بها إلي. من هنا أرقيها لك، فلم يزل يرقها حتى أفاقت.

2 . المعالجة بالرقية عن قرب[2]: وهي من حكايات السبائي:

قال أبو محمد أيضا: كان موسى اليهودي عند معد، وعنده وجوه رجاله، فقال معد: رجل في بيت من قصب بقرب الفحص يشتمنا وما قدرنا له على شيء، فقال له

---

[1] المالكي، رياض النفوس ج2، ص 501

[2] المالكي ،رياض النفوس ، ج2، 502.

ابن الإفرنجية: من هو يا مولاي؟ نقطع رأسه ونفعل به كذا وكذا، فقال له معد: اسكت يا عبد السوء، فقال موسى اليهودي لمعد: إنك لن تطيقه، فسكت عنه معد، فلما خلا المجلس قال معد لموسى اليهودي: ما ذاك الخطاب الذي خاطبتني به؟ فقال له: نعم. أنا أخبرك، كانت عندي ابنة وكان بعينها بياض، فما بقي شيء مما أمر به الأوائل إلا وقد عملته لها، فلم تنتفع بشيء [منه] حتى إني وجهت إلى مصر فاشتريت لها مثقال توتية بمائة مثقال ذهبا، وعملته لها، فما نفعها شيء وابيضت عيناها. فكانت لا تبصر. وكانت تدخل إلينا امرأة فقيرة من المسلمات فقالت:

أعطوني هذه الصبية أمضي بها عند السبائي، فمضت بها إليه فرقاها في جملة من يرقي فجاءت وهي تبصر وزال ما بها في الوقت نفسه.

3. حكاية بطلها العصا: قال أبو السرى واصل المتعبد [1]

لك رعي البقر، هاتها وأخذها وقال: أتدرون شأن هذه العصا؟ قلنا: لا، فقال: كنت أكثر السياح منفردا عن الناس فبينما أنا يوم سائر في بعض الفلوات إذ بصرت برجل جالس على شفير بئر [و] قد ركب طوق البئر وإحدى رجليه خارج البئر والأخرى يلعب بها في مائه فقصدت نحوه وقد أضناني العطش فوصلت إلى البئر من ناحية ظهر الرجل، فنظرت فإذا ماؤه قد عاد في أسفله وكانت معي ركوة فيها خيط فألقيتها في البئر فلم أدرك الماء، فلم أزل أحل الخيط شيئا بعد شيء حتى فنى الخيط من يدي ولم أصل إلى الماء. قال: وسمع الرجل حسي من خلفه فالتفت إلي ثم سلم بعضنا على بعض وقال لي: ما حاجتك؟ قلت: الماء، قال: أطو حبلك، فطويته ثم قال[لي] هلم ركوتك، فأسلمتها إليه فمد يده في البئر فأخرجها مملوءة ما، فناولنيها ثم قال[لي] اشرب، فشربت حتى رويت ثم قال لي: هل لك في طعام؟ قلت: نعم، فقال: امض إلى خلف الرابية – يعني كدية أشار إليها- فكل ما تجد هناك ولا تدخر منه شيئا، فمضيت، فإذا بتمر برني وبرازق تفور حرارة ما كنت أقدر على أكلها من شدة حرارتها، فسميت الله عز وجل وأكلت حتى أخذت حاجتي، ثم قمت وفي ركبتي فضل ماء فأخذها من يدي وأراق ما (كان) فيها ماء. فقلت له: لعلنا نحتاج إليه؟ فقال: أطعمك وسقاك وأنت تدخر عليه إذا احتجنا إلى شيء أتانا الله به.

ثم سار الرجل أمامي وأنا أتبع أثره وكان برد شديد وعلي أطمار رثة فأخذنا مطر فنظرت إليه وقد عوذ نفسه وأشار بعصاه يمينا وشمالا وأمامه وخلفه فكان المطر

---

[1] المالكي، رياض النفوس ج2، ص 19/18/17/2

يقع حوله وهو معافى منه لاتصل إليه قطرة واحدة. قال: ونالني من البرد وأذى المطر ما لا أصفه. قال: فما شعر إلا بتقعقع أسناني من شدة البرد فالتفت إلي وقال: ها هنا أنت؟/ قلت نعم. قال أدن مني فدنوت منه، فنظر إلى بللي وشدة قري، فوضع يده على رأسي وأمرها على ظهري، ثم قال: اللهم دفئ جسده وجفف ثوبه، فجف ثوبي، (قال): ثم عوذني وأشار بالعصا حولي كما فعل على نفسه، فكنا نمشي والمطر يقع على كل جانب من جوانبنا ولا تصل إلينا منه قطرة فما فوقها إلى أن كف المطر، ثم صحبته بعد ذلك يومين حتى انتهينا إلى موضع من الأرض فقال: سر في ودائع الله، فهذا العمران قد قرب منا، قال: وكنا نعرف قرب العمران بكثرة الوحش (والصيد) وذلك أن المفازة والقفار لا يرى فيها وحش البتة، فقلت له: إني أريد صحبتك؟ فقال لي: لا تقدر على ذلك ومن تحلى بغير ما هو فيه استحق من الله عز وجل المقت عليه، ولكني أرجو لك خيرا إنشاء الله تعالى. فقلت له: يا سيدي أحب شيئا أذكرك به، فقال لي: أمن الدنيا تريد؟ فقلت: لا، قال: ما معي غير عصاي هذه فخذها بأمانة الله، فقد جعل الله تعالى فيها خيرا لي وللذي أعطانيها وللذي أعطاه إياها، نحن ثلاثة قد جعل الله تعالى لنا فيها خيرا كثيرا فاحتفظ بها، فأخذتها منه وهي عندي من ذلك الوقت. ثم عطف واصل على الذي كان أعطاه العصا فقال له وأنا رجوت الله تعالى[أن] يجري لك من بركتها شيئا بانتفاعك بها فجعلتها لرعاية البقر. ثم قال الرجل: أعدها في الموضع الذي كانت فيه. فأعادها.

4 . حكاية بطلها من الجن: وهي من حكايات سعدون بن أحمد الخولاني[1]

ومشهور عن سعدون –رضي الله عنه – أنه كان يجتمع به رجل من مؤمني الجن يكنى بأبي عبد الله. حدثنا ابن اللباد قال: قال لي أبو عثمان سعدون [بن أحمد] :كان يأتيني رجل من الجان إلى بيتي فيوقظني من النوم فقلت له: ما اسمك؟ فقال لي: محمد، فقلت له: مسلم أنت؟ فقال لي: لو كنت غير مسلم ما أيقظتك إلى الصلاة، وكان يصافحني، فكنت أرى يده صغيرة فيها لين، قفلت له: أرني وجهك؟ فقال لي: وما تريد أن ترى؟ وجهي ينكد عليك عيشك. قال: وكانت قد ضاعت لي حمارة وولدها من المرسى، (فأتاني) فقال لي: يا أبا عثمان الذي سرق لك الحمارة وابنها مضى بهما إلى المهدية ليبيعهما، فلقيته في بعض طرق المهدية، فتمثلت له في صفة رجل، فقلت له: هذه الحمارة وولدها للخولاني، فردهما عليه وإلا فضحتك في المهدية، فقال لي: نعم،

---

[1] المالكي، رياض النفوس ج2، ص 254-255

أردهما (عليه) ، فمضى بهما وأنا أسايره حتى بلغ بهما إلى الحمى، فلما كان من الغد أتاني بعض السكان فقال لي: يا أبا عثمان قد جمع الله (الكريم) [عليك] الحمارة وولدها وهما في الحمى.

5 . حكاية بطلها القنفذ:

وهي من حكايات أبي زكريا الرجراجي، وكان عبدا صالحا مجاب الدعوة:

حدثوا عنه أنه أخذ ذات يوم منجله لقطع شجر السدر ، فبينما هو يقطعه إذ صادف رجل قنفذ فكسرها. فآلمه ذلك وقال: اسمي يحي بن لاالأذى، فإذا أنا يحي بن الأذى، أوذي خلق الله ! فأخذ القنفذ، فربط رجله بجبائر وأدخله في خابية. فكان يسقيه الماء ويطعمه التين والزبيب إلى أن انجبر فذهب.[1]

6 . حكاية بطلها فاجر: وهي من حكايات أبي محمد عبد السلام التونسي:

كان بتلمسان رجل من أهل الدعارة .فشكاه الناس كثيرا .فلقيه عبد السلام فأخذ بأثوابه وضرب به الحائط وقال له: يا هذا آذيت المسلمين حتى أكثروا بك الشكوى !فانكب الرجل على رجليه يقبلهما وهو يقول: أتوب إلى الله عز وجل ! فأرسل عبد السلام يديه منه ولف كساءه على عنقه يعاتب نفسه ويقول : يا عبد السلام، يا مسكين !ما عذرك عند الله تعالى فيما فعلت برجل مسلم ! والرجل يقول : ما أبرك علي هذا اليوم الذي أدبتني فيه! فتاب الرجل إلى الله وأقبل على العبادة إلى أن لحق بالأولياء.[2]

7. حكاية السير على قوس قزح: وهي من حكايات أبي عبد الله الرجراجي:

حدثوا عنه أيضا أن أبا زكريا المليجي جاء إلى داره ليزوره؛ وكان طرف قوس قزح عند باب داره والطرف الآخر في موضع آخر. فلما خرج أبو عبد الله من داره قال: بسم الله الرحمن الرحيم. وجعل رجله على طرف قوس قزح؛ فلم يزل يمشي عليه إلى أن هبط من الطرف الآخر. فصاح أبو زكريا المليجي وقال: وصل الرجال إلى هذه المنازل وأنا هكذا! وخر مغشيا عليه. فلما أفاق هام على وجهه ثم أقبل على الجد والكد إلى أن لحق بالأفراد.[3]

8. حكايات الاستسقاء: وهي من حكايات واجاج بن زلو اللمطي:

---

[1] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ،تحقيق ،أحمد التوفيق ، 1984 ، ص85 .

[2] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 112.

[3] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 86.

كـان المصـامدة يزورونـه ويتبركـون بدعائـه وإذا أصـابهم قحـط استسـقوا بـه. فسمعت الشيخ أبا موسى عيسى بن عبد العزيز الجزولي يقول: أصاب الناس جدب بنفيس فذهبو ا إلى واجاج بن زلو اللمطي وهو بالسوس. فلما وصلوه، قال لهم :ما جاء بكم؟ فقالوا له: قحطنا وجئناك لتدعو الله لنا أن يسقينا، فقال لهم: إنما مثلكم كمثل قوم أبصروا جبح نحل فظنوا أن فيه عسلا! ولكن انزلوا عندي فانكم أضياف. فأضافهم ثلاثة أيام، فلما عزموا على الانصراف وجاؤوه لوداعه ليرجعوا إلى بلاده وقال لهم: إياكم إن ترجعوا من طريقكم الأولى التي أتيتم فيها فارجعوا من طريق أخرى لتسكنوا في الغيران والكهوف من الأمطار فلما انصرفوا عنه أرسل الله عليهم السحائب بالأمطار ودامت عليهم الأمطار فلم يصلوا إلى بلادهم إلا بعد ستة أشهر.[1]

7 . حكاية دعوة الانتصار على الزمن:

و هي من حكايات أبي موسى عيسى بن سليمان الرفروفي:

حدثني عبد الله بن موسى قال : حدثني إبراهيم بن يحى بن البطان قال : أدركت شيخا من تلاميذ أبي موسى وقد أناف على مائة سنة وما سقطت له سن ولا شابت له شعرة وكان قد دعا له موسى بذلك .[2]

9 ـــ حكاية الدعوة بالربح: وهي من حكايات أبي موسى عيسى بن سليمان الرفرافي:

وحدثوا أنه خرج ذات يوم فرأى الناس بسوق الأحد برفروفة وما كان رأى السوق قبل ذلك فقال: ما بال الناس قد اجتمعوا هنا ؟ فقيل له: إنه يوم سوقهم. فدعا لهم بالربح في تجارتهم. فمن ذلك اليوم لا يشتري أحد في تلك السوق تجارة إلا ربح فيها. وهذا متواتر إلى ألآن ينقله الخلف عن السلف: ويقول التجار: هذه بركة دعوة أبي موسى .[3]

10 ـ حكاية السير على الماء: وهي من حكايات أبي عثمان سعد أبن ميمون ابن الرجراجي:

حدثوا أن مؤذن مسجده طلبه ذات يوم بداره فلم يجده . فذهب في طلبه إلى البحر فوجده نائما على لجج البحر وفي حجره كتاب تعبث الرياح بأوراقه ولا يصل

---

[1] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 90.

[2] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 109

[3] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 109.

إليه من رشاش الموج شيء . فأراد المؤذن أن يصل إليه وشرع ففي دخول البحر ظانا منه أن العبور إليه سهل فغلبه الماء وخاف على نفسه الغرق . فخرج وقعد على شاطيء البحر ينتظره .فلما أفاق أبو عثمان من نومه خرج من البحر. فلما علم أن المؤذن قد رآه قال له ، يا فلان ، عاهدني أن لا تحدث أحدا بما رأيت حتى أموت . فعاهده على ذلك ولم يحدث بذلك أحدا من أصحابه إلى أن مات رحمه الله[1].

11 . حكاية السير على الماء: وهي من حكايات أبي العباس أحمد المعروف بابن العريف:

وحكى أبو الحسن علي بن خلف بن غالب أن أحد أصحاب ابن العريف كان عقد على نفسه أن لا يتكلم وقت وضوئه إلا بذكر الله تعالى وألا يرد السلام على أحد حتى يفرغ من وضوءه.

فبينما هو يوما يتوضأ على ساحل البحر بالمرية إذ مر به رجل يمشي على الماء . فسلم عليه فلم يرد عليه السلام فكلمه فلم يجبه. فلما فرغ قال: متى يضع المريد أول قدم في الإرادة؟ فقلت له: متى يضع المريد أول قدم في الإرادة ؟ فقال لي: إذاكانت فيه أربع: إذا مشى على هذه بلا وساطة، وأشار إلى البحر، وكان قريبا منه، وصارت له هذه قدما واحدا، وأشار إلى الأرض، وأكل من الكون، واستجيب له الدعاء .فقال ابن العريف: فلما سمعت ذلك، صحت وبكيت وقلت: أيستنا من الإرادة يا أبا القاسم وقطعنا عنها إذا كان أول قدم في الإرادة الذي ذكرته [2].

12 ـ حكاية بطلها الدعوة المستجابة: وهي من حكايات عقبة بن نافع رضي الله عنه :

قال: "وحدثني فرات [بن محمد]، عن عيسى بن محمد،عن عبد الله ابن وهب، عن أبي لهيعة، أن عقبة [بن نافع]، لما قدم إفريقية، وقف على وادي القيروان، فقال: "يا أهل الوادي اظعنوا، فإنا نازلون، وإنا من وجدناه قتلناه ". قال: "فرحن يخرجن من أحجارهن هوارب، فلم يزالوا ينظرون إليها حتى أوجعتهم الشمس، ولم يروا منها شيئا، فنزلوا الوادي". قال ابن لهيعة: "وكان يقال إن عقبة [بن نافع] كان مستجابا "[3]

---

[1] التادلي ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص 116.

[2] التادلي ، التصوف إلى رجال التصوف ، ص 121

[3] أبو العرب ، طبقات علماء إفريقية وتونس ، تحقيق ،علي الشابي ونعيم اليافي ، ط 2 ،1985 ،الدار التونسية للنشر تونس ،ص 57.

روى عبد الله بن وهب، عن ابن لهيعة، أن عقبة بن نافع وقف على وادي القيروان وقال: يا أهل الوادي، اظعنوا فإنا نازلون، وأن ما وجدناه قتلناه، قال الراوي: فرأينا الحيات تخرج من أحجارهن هاربة حتى أوجعها حر الشمس؛ فلما لم يروا منها شيئا نزلوا الوادي.

(قلت) : ذكره غيره بأبسط من هذا . وهو أن السبع يخرج إليهم من الغيضة وهو يحمل أشباله، والذئب يحمل أجراءه ،والحية تحمل أولادها ، والعقارب تدب دبيبا، هاربة سمعا وطاعة لرب العالمين . ونادى في عسكره : كفوا عنهم حتى يرحلوا عنا، فأقام عقبة ثلاثة أيام ينادي بأعلى صوته: يا أهل الوادي قد أجلناكم ثلاثة أيام.[1]

قال محمد بن أحمد بن تميم: وقد حدثني أحمد بن تميم : وقد حدثني أحمد بن أبي سليمان، وحبيب [بن نصر]صاحب مظالم سحنون وغيرهما، عن سحنون [بن سعيد]، عن ابن وهب،/عن الليث بن سعد، قال: "بلغني أن عقبة بن عامر،غزا قبل ذلك افريقية ــ يعني قبل عقبة بن نافع ــ فأتى وادي القيروان، فبات عليه هو وأصحابه، حتى إذا أصبح وقف على رأس الوادي، فقال: "ياأهل الوادي، اظعنوا فإنا نازلون ". قال ذلك ثلاث مرات، فجعلت العقارب والحيات [وغيرها]مما لا يعرفون من الدواب، تخرج ذاهبة، وهم قيام ينظرون إليها، من حين أصبحوا حتى أوجعتهم الشمس، حتى لم يروا منها شيئا، فنزلوا الوادي قال الليث [بن سعد]: وحدثني زياد بن العجلان، أن أهل إفريقية أقاموا بعد ذلك أربعين سنة، ولو التسمت حية أو عقرب بألف دينار ما وجدت[2]

13 ـ حكاية بطلها الدعوة المستجابة على الصرار: وهي من حكايات أبي زكرياء يحي ابن موسى المليجي:

انصرف يوما من الصلاة فلقي جماعة من المريدين مقبلين على المسجد . فأنكر عليهم تأخرهم عن الصلاة . فقالوا له: كنا قد تأهبنا للصلاة فسمعنا الآذان الأول ولم نسمع بعده أذانا من غلبة أصوات الصرار وكان الصرار كثيرا بذلك المكان لا يكاد يسمع منه كلام .فقال: اللهم، إن هذا الصرار قد حال بين عبادك وبين طاعتك، فاقطعه عنا فانقطع الصرار من ذلك المكان من حنئذ إلى الآن.

14 . حكايات النوم الطويل: وهي من حكايات أبي زكرياء يحي ابن موسى المليجي:

---

[1] الدباغ ، معالم الأيمان ، تحقيق ،إبراهيم شبوح ،ج 1 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،1968 ، ص9 – 10.س

[2] أبو العرب ، طبقات علماء إفريقية وتونس ، تحقيق ،علي الشابي ونعيم اليافي ، ط 2 ،1985 ،الدار التونسية للنشر تونس ،ص 58.

وحدثوا عنه أن أبا بكر المنادي شكا إليه الجوع في عام مجاعة وكان ذلك في أول الحرث فأمره أن يدخل في صومعة جامع مليجة . فلما دخلها نام فلم يستيقظ إلا في زمان الحصاد وطيب الزرع. قال أبو بكر: فأنتبهت من نومي وقد نسيت القرآن وأكل السوس من كسائي من الجانب الذي يلي الأرض[1].

15 ـ حكاية مركبة من مجموعة من الحكايات (السيرالسريع على الماء، وتفجير الماء من الصخر، واستحضار الطعام من الغيب، والسفر السريع في الفضاء بواسطة ملاك في صورة إنسان) : وهي من حكايات أبي زكرياء يحي ابن موسى المليجي:

وحدثوا عنه أنه لما توجه إلى مكة، شرفها الله لأداء فريضة الحج ركب في سفينة، فمكث بها أياما فرأى خدمة السفينة يعملون عمل لوط. فلم [يطق] الإقامة بها. فشمر أثوابه وحمل متاعه وابتدر الدخول في البحر. فقال صاحب السفينة: أجن هذا أم حمق؟ فقال له: كل ذلك حق موجود .فدخل الماء حتى أن بلغ إبطيه وقال: أيها البحر: أنت خلق الله وأنا خلق الله ثم دعا الله تعالى فقال في دعائه: اللهم أنك تعلم أني فررت من مشاهدة معصيتك، فأعني وكن معي حيث أكون . فأحس تحت قدميه مثل الأحاريش التي تكون بجانب البحر وبشاطئه [فارتفع] وقد وصل الماء إلى كعبيه أو نحو ذلك. فافتتح قراءة القرآن وهو يمشي على ذلك أحس تحت قدميه إلى أن تأملت قدماه من الحفاء فخرج إلى الساحل وقد أجهده الجوع والعطش . فأبصر جثة كالابل .فأمها فلما وصل إليها وجدها صخرة فحفر عندها ،فنبع من تحتها ماء عذب فشرب وتوضأ منه وصلى ركعتين . فأذهب الله عنه الجوع والعطش .فمشى على الساحل إلى أن وصل الأسكندرية، فإذا به قد سبق السفينة التي كان فيها بأيام كثيرة . ففاته الحج ذلك العام فمر إلى الشام وجال فيه إلى أن دخل المسجد . فوجد فيه رجلين فما كلمهما ولا كلماه وكل واحد مقبل على صلاته. فلما صلوا المغرب خرج أحد الرجلين ثم دخل عليهما بصحفة فيها ثريد وعليه منديل فاستدعياه للواكلة. فأكل معهما . فلما كان اليوم الثاني، بعد أن صلوا المغرب خرج الثاني فأتى بمثل طعام صاحبه فأكلوا وردوا الصحفة. فلما كان اليوم الثالث بعد أن صلوا المغرب نظر أحدهما إلى الآخر. فقال أبو زكرياء: وصلتني النوبة وقد أكلت طعامهما [وأفرطت]. فخرج من المسجد. وصلى ركعتين فدعا الله تعالى وساله أن لا يفضحه.

[1] التادلي ، التصوف إلى رجال التصوف ، ص126.

فالتفت فرأى صحفة كحصفتهما وعليها منديل، فشكر الله تعالى فرفعها إليهما ووضعها بين أيديهما فقالا له: أنت يحي بن موسى؟ فقال لهما: نعم. فسلما عليه ورحبا به. فأقام معهما أياما، ثم قال لهما: إني راغب في المقام معكما ولكنني فاتني الحج وأريد أن أؤدي فريضة الحج وأزور قبر النبي صلى الله عليه وسلم. فودعاه وقال له أحدهما: إذا قضيت مناسك الحج فسر إلى بئر زمزم تجد على البئر رجل أسود متحزما يسقي الناس، فخذ بإصبعه الفلانية فإنها أمارة بيني وبينه. فلما قضى حجه فعل ما أمره به. فقال له الرجل الذي وجده على بئر زمزم: هل رأيت فلانا؟ قال له: نعم .فأقبل علبه. فلما صلى معه العتمة قال له: من أي البلاد أنت؟ فقال له: من المغرب الأقصى. فقال له: من بلد رجراجة. فقال له: من أي البلد منه؟ فقال له: من وادي شفشاون. فجعل يكرر [شفشاون]، ثم قام وتحزم وشد على نفسه ثيابه فأخذ بعضديه ورفعه فمال به ذات اليمين فوضعه ثم رفعه، فمال به ذات الشمال. فوضعه ثم رفعه فمال به ذات اليمين فوضعه وتركه وغاب عنه. فانتظره أن يرجع إلى أن قرب طلوع الفجر. فنظر فرأى سوادا كسواد الوادي ذي الشجر. فقصد ذلك السواد، فإذا هو بالوادي. فلما انبلج الضوء رأى شجر الصفصاف وأنواع الشجر وعاين الجنات فقال في نفسه: ما أشبه هذا الوادي بوادي شفشاون ثم أبصر قرية فيها صومعة فقال: ما أشبه هذه الصومعة بصومعة مليجة ثم أبصر راعيا يسوق بقرا قد خرج إلى المرعى. فقال له: ما هذا الوادي؟ فقال له: هذا وادي شفشاون. فقال وما هذه القرية ؟ فقال له: قرية مليجة. فقال له: أتعرف يحي بن [أبي] موسى؟ فقال له :هذه بقره وأنا راعيه وقد سافر إلى المشرق. فدخل أبو زكرياء القرية وقصد إلى أهله [فدخل عليهم] فسروا به. وسمعت غير واحد يحدث بهذه الحكاية عن أصحاب أبي زكريا ء المليجي وهي صحيحة متواترة وقد قرأتها في أخبار صالحي رجراجة وعلمائها بعد أن سمعتها عن غير واحد1.

16- حكاية بركة إطعام الكثرة من القلة: وهي من حكايات أبي محمد مع الله ابن يحي بن يجاتن الزناتي:

كان له فدان بأرض [لاعوش][فاستحق] الحصاد . فجاء إليه من قومه أربعون شابا. فشرعوا في حصاده متبرعين. فسمع بهم. فأمر أهله أن يصنع لهم غذاء.

---

1 التادلي ، التصوف إلى رجال التصوف ،ص 127-128.

فصنع لهم أربعة أرغفة فحملها وحمل معه قربة لبن. فلما [وصل إليهم بذلك] استقلوا ماجاء به وقالوا: إنما جاء بغذائه خاصة فنصيب منه على وجه التبرك.

17 . الحكاية المثل:[1] وهي من أمثال أبي عبد الرحمن الحبلي:

ابن هبيرة قال: سمعت أبا عبد الرحمن الحبلي يقول: مثل الذي يجتنب الكبائر ويقع في المحقرات كمثل رجل لقيه سبع فاتقاه حتى نجا منه، ثم لقيه فحل إبل فاتقاه حتى نجا منه، ثم لقيه فحل خيل، فكذلك حتى نجا، ثم لدغته نملة، [فأوجعته] فتهاون بها وقد أوجعته، ثم أخرى ثم أخرى، ثم اجتمعن عليه فصرعنه، فكذلك الذي يجتنب الكبائر ويقع في المحقرات.

18 . حكاية منارة الأسكندرية[2] وهي من حكايات أبي زكرياء يحي:

إن أهل الأسكندرية كانوا ينظرون من المنارة التي عملها ذو القرنيين لهم في زمانه، فيرون قلاع الروم في البحر أينما كانت ويحذرون من كان بحواليهم. فلما بنى إبراهيم ابن الأغلب هذه القصور التي على الساحل، أمر أهل الاسكندرية، إذا نظروا في مرآة المنارة ورأوا قلاع العدو أن ينيروا فيبصر نارهم من كان قريبا منهم من القصور، فينيروا هم أيضا، فتتصل نيرانهم حتى تبلغ في ليلة واحدة إلى سبتة، فيحذر الموحدون الروم. فكانت الروم بعد ذلك دهرا طويلا لا يظفرون بالموحدين في شيء، من سواحلهم، ورجع الموحدون يغزونهم إلى أرضهم (اغتم لذلك ملك الروم، فجمع أهل مملكته فاستشارهم في الحيلة، فوثب رجل يهودي، فيما بلغنا، فقال، أيها الملك، إن أنت أذنت لي (بالدخول)إلى بيت الأموال، آخذ منها حاجتي، أكفيك المؤنة إن شاء الله)

فقال له الملك: شأنك وما تريد. قال، فعمد اليهودي إلى بيت المال، فأخذ منها أموالا عظيمة من الجوهر والدرر واليواقيت والذهب المضروب على سكة الأولين. فوفر من ذلك أحمالا، فقصد إلى أرض الإسكندرية، فصار يحفر في كل جبل من جبالها ويجفن (الأموال) في الأودية وعند المدينة، ثم أظهر على نفسه مرتبة وزينة وزيا حسنا، فأظهر أنه عالم بإخراج كنوز الأولين، ثم اتصل خبره بالسلطان بمصر ، فبعث إليه ، فصار يخرج له الدفائن التي دفنها هو بنفسه، فلما نظروا إلى أموال جسيمة وكنوز عظيمة، اطمأنت نفوسهم إلى جهته وأعجبهم ما رؤا من ذلك. فلما

[1] المالكي ،رياض النفوس ،ج1 ، ص 101 .

[2] . أبو زكرياء يحي بن أبي بكر، كتاب سير الأ ئمة وأخبارهم ، تحقيق إسماعيل العربي ، ذيوان المطبوعات الجامعية ،1984 ، ص 160- 161.

أحس اليهودي منهم (الثقة) قال للسلطان، ها هنا كنز أعظم من جميع الكنوز، في المنارة، تحت المرآة. فإن أذن لي السلطان في نزع المرآة التي في المنارة ونزعناها وأخرجنا ما تحتها، وصقلناها، فإنها قد تصدت ورددناها. فأذن له السلطان في ذلك، رغبة في المال . فلما نزع المرآة أمر بعض القوم بالهدم تحتها وبعضا بصقالة المرآة، انسل اليهودي فلم يروا له أثرا، فعالجوا المرآة لردها على بنيانها الأول، فلم يتجه لهم ذلك.

19 ـ حكاية نفاث وبطلها عالم، وصراعها علمي:[1] وهي من حكايات أبي زكرياء يحي:

أرسل ابنه سعيد إلى الإمام –رضي الله عنه- ليتعلم عنده العلم، ومع سعيد، نفاث بن نصر يتعلمان عند الإمام، فلما بلغا من العلوم ما قدر الله لهما، توجها نحو بلادهما، حتى توفي أبو يونس وسيم، والد سعيد، فأراد الإمام، -رضي الله عنه- أن يستعمل على قنطرارة، فاختبر الناس بذلك وميزهم، فوجد سعيدا لأحكام المسلمين أصلح، ولأمور الدين أحسن، ولحدود الله أصلب، فكتب سجلا باستعمال سعيد فطواه وختم عليه بخاتمه، لو يبين لهما العامل منهما، فدفع لهما السجل فأمرهما ألا يفكا عن السجل حتى يأتيا إلى بلدهما ويصلا إلى قنطرارة.

فمضيا، فلما كانا ببعض الطريق، استخف بنفاث الشره و الخفة وسوء الخلق وحب الرئاسة وإرادة الإمارة، واستغل سعيدا، فتخلف إلى رحلهما، ففتش وراء المكتوب فوجد وفض خاتمه وفكه وقرأ الكتاب ليعلم من استعمله منهما، فوجد (أن) سعيدا هو العامل، فظنت نفسه الظنون وأضمر في قلبه الغش والعداوة، حيث لم يستعمله الإمام. فوصل سعيد إلى قنطرارة، فولي وأحسن السيرة وأقام بحق الله فيها وله منبر وجمعة[2]، ثم أن نفاثا، لما وصل إلى بلده، سئل عن الإمام، فأظهر الطعن فيه، فقال، أضاع أمر المسلمين، ويزيد في الخلقة ويلبس الطرطور ويخرج إلى الصيد، ويصلي بالأشابر، فبلغ ذلك الإمام، -رضي الله عنه- وما يقوله فيه، فأرسل إليه الإمام أن يأتيه، فما نقمة عليه نقضه بين يديه، وأن كان حقا، اعتبه الإمام من نفسه، وأن كان حقا، أعتبه الإمام من نفسه، وأن كان باطلا، فأيه... ويواعده الإمام بقوله (إيه).

---

[1] – أبي زكرياء يحي ، كتاب سير الأئمة وأخبارهم ، تحقيق إسماعيل العربي ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984.ص 139-146.

[2] قارن قصة سعيد ونفاث في طبقات الدرجيني (1/77 وما يليها)؛ وسير الشماخي (214 وما يليها) وكلاهما ينقل عناصرها الأساسية عن أبي زكرياء

فلما سمع نفاث بذلك، قال: "إيه" من السلطان، هو القتل، وله مسائل انتحلها لا أصل لها: منها الخطبة، زعم أنها بدعة.

وسئل عن مسألة، فقيل له رجل مات وترك إخوته من الأب وبين إخوته من الأم، فقال بنو الإخوة من الأب والأم أولى من الاخوة من الأب، فزاد ضلالا إلى ضلاله. وذكر المشائخ أنه لو لم يفته إلا هذه المسألة لكفر بها وحدها.

وبلغنا أن نفاثا ابن أخت، فرأى ابن أخته ذلك ليلة رؤيا، فأتى إلى نفاث فقصها عليه، فقال: رأيت رؤيا، فعبرها لي، رأيت رجلا جمع عرمة شعير، فرقى على رأسها سنور فوقف عليها، فقال له نفاث، ذلك رجل يجمع العلوم، فيستولي عليه الشيطان.

فقال له الفتى، ابن أخته، فأنت هو، يا خالي.

وبلغنا أنه دخل منزلا، فقصد إلى رجل فلم يجده في منزله، فخرج فجاء صاحب المنزل، فأخبره عياله بخبر نفاث، فأخذ دابة له فركبها وتبعه يريد أن يدركه ليكون على مذهبه، فجنة الليل فمشى حتى سمع صوته بليل مظلم وهو يقول: "ضللت وأضللت، يا نفاث" يريد نفيه (وراح) يردد ذلك. فلما سمع الرجل ذلك منه، قال، كيف لي باتباع رجل يقر على نفسه بالضلال، فرجع عنه وتركه.

وبلغنا أنه أعطي في العلم منزلة عظيمة وفي الفهم، ولكنه أفسد ذلك كله بالحسد وحب الأمور. وذكروا عنه أنه جاءته امرأة ذات مرة تستفتيه في مسألة، فقالت، ما تقول في بيض طاهر طبخ في ماء منجوس، فقال لها، قفي مكانك حتى أخرج إليك، فقعدت المرأة ودخل إلى الدار فأخذ بيضة ونيلا وجعله في قدر وماء، فطبخها حنى أنضجها، فنزع فكسر منها، فوجد النيل قد سود القشرة وتغير داخل البيضة حتى صار كلون النيل، فعلم أن القشر لا يمنع النجس، فخرج إلى المرأة، فقال لها إن البيضة قد نجست.

وبلغنا أن سعيدا خرج متوجها في أثر نفاث، وهو بجبل نفوسه مخافة من يضل من الناس، فعمد سعيد إلى دار يحال، فأخذ في بنيانها، وكان نفاث بناء عظيما، فأراد نفاث معاونة سعيد في البنيان، وصار يبني له، ويجتمع الناس إلى سعيد في حوائجهم، فإذا نظر سعيد إلى الناس قد اجتمعوا عليه، وتخوف أن يتهموا أنه قد رضي على نفاث، صار يقول في ملأ من الناس: فإلى متى تترك كفرك يا نفاث، فيقول: معاذ الله من الكفر، يا شيخ، فإذا خلا سعيد بأصحابه، قال ليس جزاء من يخدمني،

ويبني لي أن أشمته في وجهه، إنما تخوفت من الفتنة على الناس، ولذلك فعلت ما فعلت، وإنما جزاؤه الخبز واللحم.

وذكر بعض أصحابنا أن نفاثا توجه إلى أرض المشرق، فلما وصل إلى بغداد مكث فيها زمانا وكان يستأنس برجل من أهل بغداد، ويقعد معه في حانوته ويحدثه، فبينما هم كذلك، إذا سمع نفاث مناديا ينادي، فقال لصاحبه، ماذا (ينادي) المنادي؟ فقال له صاحب الحانوت، يقول من أجاب أمير المؤمنين (في) مسألة، فله سؤله ومناه.

فقال له نفاث، أنا أجيب أمير المؤمنين (على) مسألته.

فقال به صاحب الحانوت، أسكت، لأنه (س) يقطع رأسك إن لم تجب أمير المؤمنين بعد تكلفك الجواب.

فقال له نفاث، أجيبه عن كل ما سأل.

فلما جاز أعوان السلطان على الحانوت، قال لهم (صاحبه)، إن هذا الرجل تكلف أن يجيب أمير المؤمنين (على) سؤاله.

قال: فابتدر الأعوان إلى نفاث، فأخذوه وحملوه ومضوا به إلى دار الإمارة، فاستأذنوا له على السلطان، فأذن لهم السلطان فدخله (عليه). فلما مثل بين يدي السلطان، سلم سلام الإمارة، فقربه السلطان وأدناه فسأله عن أحواله وبلده ونسبه ومولده، فقال نفاث، يا أمير المؤمنين أنا رجل من البربر ليس معهم أدب، فأريد أن تأذن لي أن أتكلم في مجلسك بما بدا لي.

فقال له السلطان: قل ما بدا لك.

ثم إن السلطان سأله عن مسألة، فأجابه (عنها) وزاد عليه السؤال فكلما زاد عليه أجاب، وقد اجتمعت وجوه بغداد وفقهاؤها وعلماؤها، فطفقوا يسألونه عن العلم حتى عيوا، فلم يقدروا على شيء، فنظر إليه السلطان وتأمله مليا، وتعجب مما حوى من العلم، مع سخافته ونسبه، وقلة أدبه، فقال: نعم العسل في ظرف سوء، ففطن له نفاث فقال، وهو يعرض به، كما فعل (هو): نعم الرجل في نفر سوء، يريد ديوان جابر بن زيد، - رضي الله عنه-[1] مالذي كان محصورا في الخزائن لا يتستنفع به أحد، واحتمى لذلك السلطان وغضب وأنف من قوله، وتذكر عهده وأمره به أن يتكلم خفي عن مجلسه ما يريد. ثم إن السلطان قال له، سل حاجتك،

فقال له نفاث، حاجتي أن تهب لي ديوان جابر بن زيد أن أنسخة، فأجابه السلطان إلى ذلك فلما خرج نفاث قال للسلطان بعض وزرائه، وكيف يا أمير المؤمنين عندك ديوان جابر بن زيد وفي دولتك وخزائنك وتجود به لغيرك وتخرجه من مدينتك، على أنه يوجد في شيء من البلدان سوى بلدك، أولا ترى ما فعل الرجل وما بلغ من العلوم على فقد ما يتعلمه منه، فكيف لو أصاب ديوان جابر بن زيد، -رضي الله عنه-

فلما سمع السلطان ذلك من قولهم ندم على وعده لنفاث نسخه، وقال للوزير، إني قد وعدت له ذلك، وما الحيلة، ومثلي لا ينبغي له أن يخلف وعده؟

فقال له الوزير؛ أرسل إليه وقل له الديوان الذي وعدتك أن تنسخه (لك) فاختر أي يوم شئت من أيام السنة وليلته، فتنسخ فيه ما قدرت عليه، وأما (ب) غير ذلك، فلا تصيبه. ففطن نفاث أن بعض وزراء السلطان طعنوا فيه عنده فقال نفاث للسلطان أفعل يا أمير المؤمنين.

ثم أن نفاثا اشترى دنانير حبرا من عفص وزاج وصمغ [1] وعمل أحواضا فحصها بالجير والشيد وهيأ للحبر أمكنة يمكن (معها) للوراقين الكتابة من أمكانهم.

فلما كان أطول يوم في السنة، أمر مناديا في الناس: ألا أن كل وراق كتب في يومه هذا فله دينار، وللملي نصف دينار، فابتدره الناس من كل مكان، فاتفق معهم.

فلما جاء اليوم الذي انتخبه للكتابة، أخذ الوراقون في الكتابة. ولما كان عند غروب الشمس، أمر مناديا ينادي: ألا من يكتب لنا ليلته هذه بدينارين، للملي دينار.

فابتدره الناس من كل جانب يكتبون، فما طلع عليه (النهار) إلا وقد استكمل ديوان جابر بن زيد، -رضي الله عنه- إلا كتابا واحد، وكمل عنده سبعة أحمال، فدخل على السلطان يطلب إليه أن يدعه أن ينسخ ذلك الكتاب، فأبي عليه السلطان، فسأله أن يدعه يقرأ بين يديه مرة واحدة فأعطاه إياه، فقرأه مرة واحدة، فحفظه، فقال للسلطان: إني قد حفظته ظاهرا، وأن أردت أن أتلوه عليك فعلت، فقال له السلطان، اتله علي. قال فأخذ في قراءته حتى أتمه.

ثم إن السلطان، جمع وجوه أصحابه ووزرائه، فقال لهم، أن هذا الرجل قد غلبنا، فما ترك لنا من حيلة، وأراه يريد الخروج بهذا الديوان ولم أصب إليه سبيلا فانظروا بما تحولون بينه وبين هذا الديوان، فافعلوا.

ثم أن السلطان قال لهم، إذا أراد التوجه إلى بلده، فإني سأخرج إليه فأسأله، فأن وقف لي في مسألة قتلته، وإلا فاسألوه عما قدرتم عليه، فمن وقف منكم في مسألته قتلناه، فلما أزمع نفاث على المسير إلى بلادهن خرج إليه السلطان فتلقاه في عدة من أصحابه، فلما وصلو إليه وجدوه وقد أراد الركوب على بلغته له (و) قد وضع رجله في الركاب فسأله السلطان عن مسألة، فطفق الناس يسألونه حتى قرب وقت الصلاة، فلم يقدر له على شيء.

قال: فتعرض نفاث لطريق، فأخذ غيره مخافة أن يتبعوه، فتوجه به إلى مكة، ثم من مكة إلى أرض المغرب. فلما وصل إلى حيز طرابلس، نظر إلى ضعف أهل مذهبه وتمغصت نفسه وساء ظنه مخافة أن يصير الديوان إلى أهل دعوة المسلمين، فأخذه فانتخب له موضعا، فحفر له فيه ودفنه، ولم يعرف موضعه إلى يومنا هذا وهذا كله حسد وبغي وسوء العاقبة، نعوذ بالله من حوادث الدهر وما يختلف به الليل والنهار.

20 . الحكاية الحكمة :[1] وهي من حكايات أبي إسحاق الحصري:

قال اليمان بن عمر مولى ذي الرياستين الفضل بن سهل: كان ذو الرياستين يبعث بي وبأحداث من أهل بيته إلى شيخ بخراسان، وكان يقول لنا: تعلموا منه الحكمة، فكنا نأتيه فإذا انصرفنا من عنده اعترضنا ذو الرياستين فسألنا عما أفدنا، فنخبره بذلك، فصرنا إلى الشيخ يوما، فقال لنا: أنتم أدباء، وقد سمعتم الحكم، وفيكم أحداث، ولكم نعم، فهل فيكم أحد عاشق؟

قلنا: لا، قال: اعشقوا، فإن العشق يطلق لسان العيي، وينتج حيلة البليد، ويسخي كف البخيل، ويبعث على التنظيف وحسن الملبس، ويدعو إلى الحنكة والذكاء وشرف الهمة، وأياكم والحرام. قال فانصرفنا من عنده إلى ذى الرياستين، فسألنا عما أفدنا في يومنا فهبنا أن نخبره، فعزم علينا، فقلنا له: امرنا بكذا وكذا، فقال: صدق، تعلمون من أين أخذ هذا الأدب؟ قلنا: لا، قال: "بهرام جور" كان له ابن رشحه للملك بعده، فنشأ ساقط الهمة . خامل المروءة، دنيء النفس ،سيء الخاطر، كليل القريحة، كهام الفكرة فغمه ذلك، ووكل به من المؤدبين والمنجمين والحكماء من يلازمه ويعلمه، وكان يسألهم عنه، فيحكمون له ما يسوءه، فقال له بعض مؤدبيه:

---

[1] أبو إسحاق الحصري ، المصون في الهوى المكنون ،تحقيق محمد عارف ،ط 1 ،1986 ، مطبعة الأمانة . مصر ، ص 169-166.

كنا نخاف سوء أدبه، فحدث من أمره ما صرنا فيه إلى اليأس منه، قال: وما ذاك؟ قال: إنه رأى ابنة المرزبان، فعشقها حتى غلبت عليه، فهو لا يهذي إلا بأمرها، ولا يتشاغل إلا بذكرها، فقال بهرام: الآن رجوت صلاحه. ثم دعا بأبي الجارية. فقال: إني مسر إليك سرا فلا يعدونك، فضمن له ستره، فأعلمه أن أبنه قد عشق ابنته، وأنه يريد أن ينكحهاأياه ،وأمره أن يأمرها بإطماعه في نفسها، ومراسلته من غير أن يراها، أو تقع عينيه عليها، فإذا استحكم طمعه فيها تجنت عليه وهجرته، فإن استعتبها أعلمته أنها لا تصلح إلا لملك، أو من همته همة ملك، وأن ذلك يمنعها من مواصلته، ثم يعلمه خبرها وخبره، ولا يطلعها على ما أسر إليه، فقبل أبوها، فلما انتهت إلى التجني عليه وعلم الفتى السبب الذي كرهته من أجله أخذ في الأدب وطلب الحكمة، والفروسية، والرماية، وضرب الصوالجة حتى مهر في ذلك، حتى رفع إلى أبيه أنه يحتاج من الدواب والآلات والمطاعم والملابس والوزراء فوق ما كان له، فسر الملك بذلك، وأمر له بما أراد، ودعا مؤدبه، فقال: إن الموضع الذي وضع ابني فيه نفسه من حب هذه المراة، لا يزري به عندي فتقدم إليه بأن يرفع أمرها إلي، ويسألني أن أزوجه أياها، ففعل، فزوجها منه، وأمر بتعجيل نقلها إليه، وقال له: إذا أنت اجتمعت وهي، فلا تحدث شيئا حتى أصير إليك. فلما اجتمعا صار إليه فقال: يا بني، لا يضعن منها عندك مراسلتها أياك ، وليست في حبالك، فإني أمرتها بذلك، وهي من أعظم الناس منة عليك .بما دعتك إليه من طلب العلم والحكمة، والتخلق بأخلاق الملوك، حتى بلغت الحد الذي تصلح معه للملك، فزدها في تشريف والإكرام بقدر ما تستحقه منك، ففعل الفتى ذلك، وعاش مسرورا سعيدا بالجارية، وزاد في إكرام المرزبان، ورفع مرتبته، وشرفه لصيانته لسره وطاعته لأمره، وأحسن جائزة المؤدب، لامتثاله أمره، وعقد لابنه الملك من بعده.

الفصل الثامن

نظرية الخطاب السردي من وجهة المقاربة السيميائية

إن الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية الغربية في الثلث الأخير من القرن الماضي قد استنفذ مجهودها شيئان: البحث عن نظريات ملائمة لطبيعة الخطاب الأدبي ولمنهج تحليله ودراسته يكون أكثر علمية وضبطا ودقة، والقادر على الولوج إلى أعماقه بأدوات وآليات تفسيرية تأويلية للكشف عن دلالات أنساقه البنائية السيميائية المرمزة وجمالياته بعد اختراق بنياته الكبرى والصغرى، وتحديد وظائفه، وأساليبه، وفي الغالب لن يتحقق ذلك إلا بتوجيه الدراسات للإلمام بكل الجوانب النظرية والتطبيقية لأي خطاب من أي جنس أدبي، وربما أكثر الأجناس الأدبية استحواذا على الدراسات النقدية الحديثة السرديات بجميع أشكالها الفنية، ومكوناتها وبنياتها وتقنياتها وأساليبها ووجهة نظرها وبنية شخصياتها وتركيب أزمنتها وفضاءاتها، وسنعتمد أساسا على كتاب من أجل قراءة الرواية لغولد انستاين (j.p.Goldenstein)[1] وكتاب شعرية المحكي (Poétique du récit) شارك فيه أربعة باحثين لهم مكانة خاصة في تنظير وتحليل الخطاب السردي بجميع مكوناته، والبحث الأول لرولان بارت(R. Barthes) بعنوان مدخل إلى تحليل السرديات، والثاني لكايزر(w.kayser) بعنوان من يحكي في الرواية، لبوت (Wayan.C. Booth) بعنوان البعد ووجهات النظر، والرابع لفليب هامون(F.Hamon) بعنوان من أجل قوام سيميائي للشخصيات[2]، وكتاب (L'analyse structurale du récit) وفيها مقال لكريماس (Greimas)بعنوان عناصر من أجل نظرية لتفسير المحكي الأسطوري، والثاني لبرمون(Bremond) بعنوان المنطق الممكن للسرد وآخر لتودوروف (Todorof)بعنوان درجات السرد الأدبي، وآخر لجرارد جنيت(G.Genete.) بعنوان حدود المحكي وأبحاث أخرى له في كتابه صورIII ، وأبحاث أخرى لكريماس[3]، وكتاب تودروف الأدب والمعنى (Littérature et signification)، ويتضمن ثلاثة أقسام وما يهمنا منه القسم الثاني بعنوان تحليل المحكي(Analyse du ricit)، ويرى فيه أن

---

[1] - Voir,.P. Golenstein, pour lire le roman,édition des boock, Bruxelles,1989

[2] - Bartthes et autres, Poétique du récit, éditions du seuil, Pris, 1977 p7

[3] - AJ. 1979 greimas, J. courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette,p123.

دلائلية الملفوظ يبدو في تمفصلات ثلاثة، ومنها: المظهر المرجعي مما يجعل الرسالة مثيرة، كما درس فيه قضايا السرد ومنها: تنظيم الكون المظهري، ومنطقية الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها، ومظهر حد المحكي، والمحكي بوصفه أسلوب للتلفظ، ورؤية المحكي، وسجلات الكلام، ويبدو أنه أحاط بمعظم قضايا خطاب السرد[1]

كما يتضمن بحث غولدانستاين(j.p.Goldenstein) خمسة أقسام أساسية تخص المكونات السيميائية للرواية وبنيتها الدلالية، والقسم الأول يدرس فيه الرواية الجديدة وقراءتها الجديدة، والقسم الثاني يدرس فيه وجهات النظر والتقنيات السردية، ويستعرض فيه طبيعة التخيل وأنماط السرد ودور الكاتب والراوي، وأنواع الرؤية: المحدودة وغير المحدودة والداخلية والخارجية، وصيغ التقديم وإعادة التقديم والعلاقات، وفي القسم الثالث يدرس قوام الشخصيات القصصية وأدوارها وأنماطها وتصنيفها من خلال مرجعياتها الخاصة والعامة، وأنساقها العاملية وصيغ علاميتها السيميائية وطبائعها، وفي القسم الرابع يتناول فيه أنواع الحبكات القصصية والنظام السردي وبرنامجه ومساره ومنواله بصيغته الخماسية، وأنماط النظام السردي بحسب تقسيماته النصية الكبرى، ومنه: النظام السببي والمنطقي والنظام التعاقبي، ونظام صيغ الربط.

والقسم الرابع يدرس فيه الفضاء الروائي، ويبدأ من سؤال أين؟ والإجابة لن تكون إلا في جغرافية الرواية وفضاءاتها الكبرى من أجواء تخييلية محضة أو ممزوجة بين التخييلية والواقعية قد تكون سماوية أو أرضية مائية كالمحيطات والبحار أو يابسة كالصحاري والقفار والجبال والسهول أو تجمعات عمرانية كالبوادي والأرياف والقرى والمدن، والسؤال الثاني كيف؟ والجواب لن يكون إلا بالكشف عن دور الأساليب التصويرية المشهدية وطرقها ومواقعها التي يتم من خلالها تقديم فضاء الرواية، والسؤال الثالث لماذا؟ والجواب لن يكون إلا بتحديد وظيفة الفضاء فنيا في العمل الروائي.

والقسم الرابع يدرس الزمن القصصي؛ وهو قسمان: الأول الزمن الخارجي ويخص زمن الكاتب والقارئ والزمن التاريخي، والثاني يخص الزمن الداخلي ويتضمن زمن التخيل والسرد من خلال مجموعة من العلاقات تنظم الأزمنة السابقة تنظيما فنيا بالإضافة إلى زمن القراءة، وكلها تدخل في النظام الزمني العام للرواية وتتسق

[1] - voir, T.Todorov, Littérature et signification, Librairie larousse, paris, 1967,p 51-83

مع تخطيط الملفوظ السردي، وتستعمل في الغالب الأفعال بصيغة زمن الماضي الاستمراري passé ompose أو البسيط passé simple.

ويرى كلود بريمون في مقال بعنوان منطق الإمكانيات السردية بأن الدراسة السيميائية للسرد يمكن تصنيفها في مجالين: الأول يمكن لنا أن نحلل فيه تقنيات السرد، والآخر يمكن لنا أن نبحث فيه عن القوانين المتحكمة في العالم المحكي؛ وهذه القوانين نفسها يمكن إرجاعها إلى مستويين تنظيميين:

(أ). منها ما يعكس التناقضات المنطقية بحيث تنتظم كل سلسلة من الأحداث وتعطيها شكلا سرديا يلتزم بضوابط حتى نتجنب الغموض.

(ب) ــ تزيل هذه التناقضات لتصبح لها قابلية السرد، ومتوافقة مع عوالمها ومميزات الثقافة والعصر والنوع الأدبي وأسلوب المحيط في حدود السرد نفسه.[1]

1 . مميزات أساسية للنص السردي:

أ .نمطان من لأداء: النمط التاريخي ونمط الخطاب .

يبدو التلفظ ــ بحسب بنفنيست ــ حين يتحقق واحد من " الأفعال السردية، وتكون الأداة الوحيدة، وتحقق بفضلها اللغة خطابا من متحدث". وفي هذه الحالة يصبح كل معبر باللغة في إمكانه تحقيق اللغة بحسب وجهتين:

فهو إما أن يحاول أخذ الأحداث التي يريد تقديمها بدقة، واستبعاد كل تدخل شخصي، وإما بالعكس تقديمها بوصفه معبرا عنها، ومنظما نصه في المقولات الشخصية؛ وبوجه آخر فإنه يوجد مسلكين لامتلاك اللغة سواء بالعرض بوصفه "أنا كنت" أو بوصفه " هو كان"، والأحداث تحكي نفسها ضمن نظام زمني منظم حول فعل الماضي البسيط " passé simple" المخفي للمعبر عنه، والنظام الآخر منظم حول الفعل الماضي المستمر المسبوق بفعل الكينونة "passé compose" الذي يأخذ مخطط الأداء الكاشف عن المعبر عنه، وهكذا فإن بنفنيست ميز بين التلفظ التاريخي، وتلفظ الخطاب. وفحص كيفيات التمييز بينهما، وهكذا فإن بنفنيست ميز بين الأداء التاريخي، وأداء الخطاب، وفحص الكيفيات التي يتم التمييز بينهما:

ب . الأداءالتاريخي:

---

[1] - voir, Barthes et autres, L'analyse structurale du récit,édition du seuil 1981 p60

يحدد نمط التلفظ التاريخي ذلك الأداء الذي يستبعد كل الأشكال الخاصة بالسيرة الذاتية و"الأحداث هنا تطرح بوصفها نتاج حتميا بحيث يظهر في الأفق التاريخي، وأي شخص لا يتكلم هنا، والسمات الشكلية للملفوظ المحكي ترجع إلى صنفين من أزمنة الأفعال والأشخاص بحيث يتضمن ثلاثة أزمنة في الماضي: " le passé simple و l'impafait ، le plus –que – parfait، كما يلاحظ في السرد التاريخي التتبع الدقيق لأشكال ضمير الشخص الثالث، ونمط الأداء التاريخي الملحمي لا يعبر عنه أبدا بـ(أنا)أو (أنت).

ت . أداء الخطاب:

يتوافق هذا النوع من الأداء مع "كل الأنواع التي يوجهها شخص إلى آخر بوصفه معبرا ومنظما لما يقول في مقولات شخصية، وتتمثل السمات الشكلية في الأزمنة الأساسية لهذا النوع وهي: الحاضر والمستقبل وأما الماضي بصيغة le plus- que - parfait، أو بصيغة l' Impafait فهو مشترك بين النمطين، كما يستعمل بحرية كل الضمائر مثل: أنا، وأنت، وهو، وما يمكن ملاحظته أن الشخص الثالث لا يوظف في الخطاب بالقيمة نفسها التي يكتسيها في التاريخي ، وعلى هذا الأخير فإن "السارد" لا يتدخل، والشخص الثالث لا يقابل أي شخص آخر وهناك حقيقة غياب للشخص؛ لكن المعبر في الخطاب يستبدل بضمير (هو) ضمير (أنا) أو (أنت)، ونشير بأن بنفنيست قد أكد أن هذا التمييز لا يتوافق مع التضاد المعتاد بين اللغة المكتوبة والشفوية، وفي الوقت نفسه يلح على التداخل بين النمطين من التلفظ في أفعالنا الكلامية؛ وهذا التلاقي بين الخطابي والتاريخي نستطيع ملاحظته في استعمال الماضي البسيط في صيغة الشخص الأول. وبنفنيست أشار إلى أن الماضي البسيط يظهر في التاريخي ، ومع صيغة الشخص الأول في الخطاب، وهذا التوتر بين نمطي الأداء يفسر تقريبا غياب بعض الأشكال، ولكن بهذا الاستعمال يمكن أن يحدث تداخلا بين نمط أداء وآخر، ويمكن لنا إعطاء أهمية إلى أبعد حد ممكن حين دراسة التكثيف في التلفظ بين النمطين، كما أن أسلوب اتلفظ يتمحور حول المتحدث في مواجهة ملفوظه والمحاور والمرجع، وفي الواقع نفسه فإن فعل "تحويل اللغة إلى خطاب" يضع الذات المتكلمة في موقف التعبير، وفي أثناء ذلك تتمظهر ألوانا من الموقف الحرة وغير الحرة، والمتحدث يتكلم مركزا دائما على المحاور، ويتبنى إلى حد ما عما يتكلم عنه، ويكون متضمنا بقدر معين في ملفوظه الحقيقي، ويصبح (أنا) الملفوظ هو المرجع وهو المحاور، وهذه الوضعية الثلاثية لـ "أنا" بالتأكيد مسجلة في الملفوظ

نفسه، ويمكن الكشف عنها بتحليل عدد من السمات اللسانية، وتؤدي أغراضا . من أجل تحديد خصائص أسلوب التلفظ، وهذا ما حاول جون دي بوا أن يحدد مفاهيمه.[1]

2 . العلاقة بين المتكلم في السرد والكاتب :

إن أول جانب أساسي يميز النص السردي عن غيره؛ هو ما يعرف في النظريات القصصية بوجهات نظر تقنيات الخطاب المحكي، ولفهمها في سياقها النقدي الصحيح لا بد من استعراض بعض المميزات الأساسية؛ ومنذ البداية نطرح السؤال الأساسي عن الأطراف المنتجة للنص السردي، ويكون كالآتي: من المتكلم بالضبط حين يقصد من الكلام سرد حكاية ما؟

ويجيبنا أي كاتب للروايات بأن من يتكلم في السرد ليس الذي يكتب في الحياة الحقيقية، ومن يكتب ليس من هو صاحب الكينونة العادية.

3 . العلاقة بين الخيال والمحكي:

الرواية قصة محكية من طرف ما؛ لكن هناك مفهومين أساسيين لا يجب الخلط بينهما؛ وهما المحكي والرواية من حيث هي حكي لقصة خيالية ندرك محتواها المحكي بالتخيل، ونحدد نوع الرواية بالاعتماد على أسلوب المحكي، وبعضهم يطلق عليها "الخطاب".[2]

4 . العلاقة بين الكاتب والراوي:

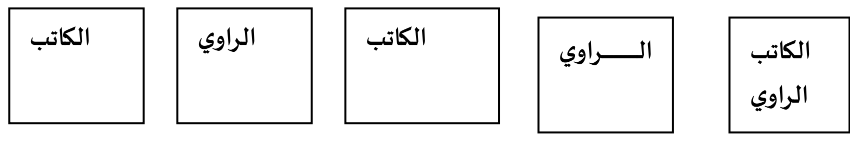
يبدع الكاتب وينظم السرد بطريقة ضمنية فنية، وهذا يعد من أصول كتابة الرواية، ولكن يبقى مفهوم الكاتب المبدع غامضا، ويمكن توضيحه بالمميزات الأساسية، وفي ضوء ذلك يكون المبدع هو الشخص الحقيقي الذي يدب على مسرح الحياة في أزمنة وأمكنة معينة بوصفه إنسانا عاديا، ويكتب بكونه أديبا، والراوي هو الذي يحكي القصة؛ وهناك ثلاثة أوضاع للعلاقة بين الشخص الكاتب والصوت الراوي:[3]

---

[1] -voir, E . Benveniste, Probleme de linguistiqe geneerale 1 , paris , gallimart , 1966 , p. 254

[2] - J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

[3] -Voir, J.P. Golenstein, pour lire le roman, p30



3 2 1

والوضع الأول يمثله الاندماج التام بين الراوي والكاتب، ويتضح أكثر في السيرة الذاتية بحيث يختلط فيها مهمة الراوي مع أدوار الشخصية الرئيسية مثل اعترافات سانت أوغسطين، وعلى هامش السيرة لطه حسين، والوضع الثاني يتقاطع فيه الراوي والكاتب في درجات مختلفة، وقارئ الرواية في هذه الحالة لا يمكن أن يميز بدقة بين ما يصدر من الكاتب، أو الراوي، وما هو واقعي، أو خيالي، والوضع الثالث يتم فيه التمييز التام بين الكاتب والراوي؛ ويكون دور الراوي هنا متوافقا في فضاء الكتابة مع دور المروي له المستقبل داخل الرواية وأيضا مع كلام الراوي.[1]

5 ـ العلاقة بين القارئ الفعلي والضمني والكاتب:

القارئ الفعلي ينتسب إلى العالم الواقعي، ويعيد ترهين زمن الخطاب الموجه إليه عند كل قراءة، ودوره غير محدد بحسب بعض الترسيمات المستوحاة من نظرية التواصل التي تريد أن تخلق الاعتقاد عند من يستقبل الرسالة، وأما القارئ الضمني؛ فهو كل شخص له قابلية القراءة بأي لغة كانت لأي نص سردي مهما كان شكله، والقارئ المعيد للسرد، وهو كل شخص حقيقي متضمن في قراءة الرواية، والذي يعمل على الإعادة المتجددة في كل مرة للنص السردي، وأما الكاتب أو الناسخ للمحكي فهو كل روائي من الروائيين؛ مثل ستاندال، وبلزاك، ونجيب محفوظ، وحنا مينه، والطيب صالح، والطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة...الخ

6 . العلاقة بين السارد والمسرود له:

السارد (Narrateure) هو الذي يظهر في مجرى الخطاب وهو الذي يسرد القصة للمسرود له (Narrataire) المستقبل والمسجل للنص الذي يوجه له السارد؛ وبهذا نرى أن مختلف الأدوار المتكونة من عملية القراءة لنص سردي لا تتموقع في مستوى واحد، ولكنها تتجاوب في مواقع الانزياحات، وقد استطاع غولداستاين إجمالها في هذا التمثيل:

- العالـم الواقــعي ←—— الكاتب .... القراء الضمنيين

[1] - Voir, J.P. Golenstein, pour lire le roman, p30

- عالم الكتابة والقراءة ←—— الناسخ....... القارئ الفعلي

- عالم الملفوظ المحـكي ←—— الراوي .... المروي له

- عالم التخيل (النبـوة) ←—— النص

- عالم الملفوظ المحكي ←—— العوامل / السرد / الخطاب[1]

7- الرؤية السردية أو التبئير:

كثرت المصطلحات النقدية في العصر الحديث للدلالة على تعيين وفهم ظاهرة أدبية فنية واحدة والتقنين لها سواء كانت من السرديات أم الشعريات أم أي خطاب نثري آخر، وبخاصة في السرديات بحيث تعد مفاهيمها النقدية وأساليبها البلاغية حديثة بالمقارنة إلى غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وتزداد كثرتها وتضطرب حين ترجمتها من منظومة المصطلحات المعرفية والنقدية من أصول لغاتها إلى العربية ومن هذه المصطلحات ما يعود إلى موقع العلاقات وطرق تقديم الملفوظ السردي الرابط بين الراوي والمروي له والشخصيات الروائية، وقد استخدم مصطلح الرؤية السردية أو وجهة النظر أو زاوية الرؤية أو الجهة أو المنظور أو التبئير، وكل مصطلح من هذه المصطلحات له تاريخه في الفكر اللساني والنقدي، ونضرب لذلك مثلا بمصطلح التبئير.(Focalisation)، أو مفهوم البؤرة في نظرية النحو الوظيفي ومجال اللسانيات التداولية، وأدخل إلى النقد السردي وأول من ترجمه إلى المصطلح العربي أحمد المتوكل، وقد أخذه عن سيمون ديك (DIK) ويعرف البؤرة بأنها الوظيفة التي تسند إلى المكون الذي يحمل المعلومة الأهم والأكثر بروزا في موقف تواصلي معين)[2]، واستخدم في النظرية السردية عند كل من كلينيث بروكس وروبيرت وارين بدلا، وكما استعمل مصطلح و جهات النظر عند يوريس إخنباوم في دراسته لروايات غوغول وأشهرها رواية المطف" ولينكوف، وذلك في تمييزه بين السرد الموضوعي والذاتي، واستعمله كذلك توماتشفسكي؛ وهما من الشكلانيين الروس.

8- أشكال التبئير عند جرار جنيت:

يحدد جرار جنيت التبئير بكونه الموقع الذي يختاره الراوي في علاقته بالشخصيات، وهذا الأخير هو الذي صنفه في مختلف كتبه وبخاصة في كتابه

---

[1]- Voir, J.P. Golenstein, pour lire le roman, p3 2

[2]- أحمد المتوكل ، اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة الى النص 116

صورIII (IIIfigure) وقسمه إلى ثلاثة أصناف بالنظر إلى المقارنة بين معلومات الراوي ومعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير، ومن ثم يصبح بحسب رأيه التبئير المساوي للصفر أو اللاتبئير، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي، وتصبح عند جون بيون رؤية مع؛ ورؤية من الخلف، ورؤية من الخارج[1] ، والشيء نفسه يؤكده تودوروف ولكن بإصطلاح آخر بحيث يصبح عنده الراوي أكثر علما من الشخصيّة، والراوي تتساوى معرفته مع معرفة الشخصيّة، والراوي يعرف أقل ما تعرفه الشخصية[2].وأما عند غولد انستاين (j.p.Goldenstein في كتابه من أجل قراءة الرواية)، فيحددها كالآتي[3] :

9 . رؤية الراوي المحدودة وغير المحدودة:

إن اختيار الراوي تابع لوجه النظر بحسب الأفعال، ومن ثم يجب التمييز بين صنفين من وجهات النظر بحسب الراوي المؤهل لنظرة غير محدودة أو محدودة، والنظرة غير المحدودة تقدم الراوي لنا في المتخيل السردي الذي تسيطر عليه الحكاية والشخصيات ومعرفته بكل شيء يخص حياتهم ومجتمعهم وبما دار من أحداث مفهومة أو غير مفهومة في الماضي، وما هو منتظر في المستقبل، ولهذا يطلق عليها النظرة غير المحدودة، أي أنه عالم بكل شيء (omniscients) وكأنه جاسوس له ألف عين ظاهرية وباطنية، أو كأنه جن أو نبي يوحى إليه بخبايا ما يدور في الحياة، وما هو مقدر عليهم في ماضيهم ومستقبلهم، وما هو مضمر في صدورهم من أسرار لا يعلمها إلا الله، وبهذا يكون راويا عارفا معرفة كلية بكل شيء، وفي مقدوره أن يقدم للقارئ الأفكار السرية، كما هو الحال في رواية اللاوعي، مثل رواية الزمن المفقود لبروست، ورواية جيمس جايس عوليس، ورواية المنار لفيرجنيا وولف، وروايات فولكنر، والروايات الصوفية مثل رواية قواعد العشق الأربعون للكاتبة التركية إيليف شافاق، ورواية الرومي: نار العشق للكاتبة الإيرانية نهال تجدد، ورواية بنت مولانا جلال الدين الرومي للكاتب الفرنسي مورل مفروي، ورواية جبل قاف لعبد الإلاه بن عرفة، وراية ولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ورواية عشق للكاتب المصري أحمد عبد المجيد، وينجر عن ذلك أن الشخصيات تصبح بمقدورها أن

---

[1] -G.Genette, FigureIII,éditin du seuil, paris,1972 , p206

[2] - voir, Barthes et autres, L’analyse structurale du récit,édition du seuil 1981 p147

[3] - Voir,.P. Golenstein, pour lire le roman,édition des boock, Bruxelles,1989

تدفع بالتحليل إلى ما فوق طاقة البطل نفسه، وهكذا فإن الرؤية غير المحدودة في إمكانها أن تقدم للراوي إمكانية تواجده في أماكن متعددة في آن واحد وكأنه شبح له القدرة على الحضور في كل مكان، وهذه القدرة الكاملة للراوي تسمح له بحسب الأهداف والغايات استيعاب وتقديم في وقت واحد أفكار مجموعة من الشخصيات، أو تكشف لنا مختلف المظاهر لشخصية ما بحسب نظرية الشخصية الشاملة التي تحوز على بعض الامتيازات.[1]

وأما النظرة المحدودة فهي على عكس بعض المتخيلات السردية التي تقدم بحسب وجهة نظر الراوي ممزوجة بالحدث، وهذا النوع من الروايات نجدها محدودة بالضرورة ومرتبطة بما يراه الراوي ويسمعه أو يدركه، ويتبدى في مختلف التركيبات التي يتم فحصها بحسب الأحداث والتحليلات المقدمة في المسار السردي.

10 . الراوي – المساعد "أنا"

كيف يتم تقديم الراوي في المتخيل السردي؟

يتم تقديم الراوي في المتخيل السردي على أنه هو الذي يحكي الحكاية بحسب وجهة نظر الراوي المساعد الذي يتكلم إليه الراوي الرئيسي بالضمير الأول "أنا"، وتعرف ماهيته مباشرة ودون أي التباس ممكن، وهذه الرؤية تتضمن تقييد الراوي فلا يظهر إلا ما تراه عينا البطل، والحكي يجري بمسار دقيق مرعي، وقدرة ومصداقية الراوي لا تنفصل عن مصداقية وقدرة الشخصية؛ وبهذا يمكن الكشف عن عالم الرواية، ومن نماذجه هذا السرد: " تبدو السماء بعيدة بعشر مترات. بقيت جالسا. لست مسعجلا. حدث طرق قوي لكسر الحجارة. تلمست يدي اليمنى.كنت اتنفس.. صمت مطبق يخفف من تداعيات النجوم"[2]

11- هو -أنتم il-vous:

الراوي الرئيسي يمكن له أن يصف خبراته، وهو مختبئ خلف الشخص الثالث، أو ضمير الغائب "هو"، وبهذا يسمح بإعطاء تقديم الأحداث بشكل أكثر موضوعية، ويرجع إلى الخلف بحسب الفعل المتوخى من السرد، وهذه حالة الدكتور ريو

---

[1] - voir, - J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 34

[2] - voir, - J.P. Golenstein, pour lire le roman, p36

(Rieux) في رواية الطاعون لألبير كامو الذي هو الراوي، وهو البطل الأول لسرد توالي الأحداث، ويتكلم عن نفسه بضمير الشخص الثالث[1]

11- الراوي الشاهد:

وجد شكل آخر من الروايات تستخدم الشخص الأول وضمير المتكلم لشخصية تقول "أنا"، وفي هذه الحالة فإن الراوي ليس هو بطل القصة بل هو شخصية ثانوية تقص كملاحظ بشكل أكثر أو أقل ضمنية تاريخ البطل كما هو الحال في رواية سرد مضمون عن فرانسوا سورال ابن المدرس ووضعه عند اغسطين مولنس المقيم في البانسيون، وهذا النمط من الرؤى يطرح إشكالية حساسية الراوي الذي نجده في كل مرة في مكان الحدث متى توقع أن شيئا مهما سيقع؟ وتجرى بسهولة كل الحوارات الطويلة وتلميحات الآتية من هنا أو من هناك وخطورة إعطاء انطباع باصطناع الراوي الشاهد الذي يستطيع أن يشترك في عملية السرد.[2]

ونمر بسرعة إلى الرؤية من جديد، ونستعرض مختلف أصناف وجهات نظر في كل عمل، ولماذا القارئ يبحث عن رواية الأحداث التي تبدو فيها الرؤية أحادية أو متنوعة في أثناء الأداء الحكائي؟ ولأي غرض؟ومن أي تأثير يختار وجهات نظر حول الأداء الحكائي؟ الكاتب يحترم الحدود المقدمة عن اختياره، ومن ثم نسأل ماذا تقدم لنا الامتيازات لهذه الرؤية؟ وماذا نتوقع من نتائج عند التضحية بها؟)، وفي النهاية كيف تبدو وجهة نظر في الشخصية المدروسة؟ ونمثل لذلك بالأداء الحكائي في فانتازيا عند شارل وليامز(Charles Williams) الذي حققه من خلال طفل صغير لا يتجاوز سبع سنوات، وكان لم يفهم شيئا مما يدور حوله ويحكي بصراحة عن الانشطة السرية وغير المشروعة لعمه وأبيه في صناعة الكحول في الفترة كلها التي كان يحظرفيها ذلك. [3]

12 . صيغ التقديم (Modes de présentations)

ما هي مختلف الصيغ التي يقدم بها الراوي الوقائع؟

هنا نجد تمييزا كلاسيكيا يناقض الذي يظهره لنا (التقديم) الذي ندعوه "العلاقة": فما دور هذه العلاقة التي تجعل ما يقع يرويه بتفصيل خطاب الراوي،

---

[1] -voir, - J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 37

[3] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 38

وتدخل عناصر جديدة في تطور الحدث دون الالتجاء إلى طريقة الحدث المبنية على حركية المواجهة بين الشخصيات نفسها، وأفكارها توصف من الراوي أو عن طريق أي نوع آخر من أنواع الوسائط، ويستفيد الراوي من الظروف، وتطور الأحداث والأحاسيس التي تكابدها الشخصيات ويختصرها للربط بين زمنين مليئين بالحركة بحيث تقول الأشياء في هذا التقديم، وتفعل أمام أعيننا، وتساعد على تقديم مشهد، ويكشف عنها الكلام، والأفعال، والأفكار، والسمات، وهذا يتم بفضل الحوار بين شخصيتين، أو بالمونولوج إذا كان خطاب شخص لم يلازمه مستمع، وتكشف أغلب المونولوجات الداخلية عن الفكرة لحظة تشكلها.[1]

إن ضروب هذا التقديم لا نجدها أبدا في حالة تطبيق تقنيات الروايات المحضة، لكنها تظهر حين الانحراف إلى المشهد على غرار ما هو في المسرح، وهو عبارة عن متوالية من النقاش والجدال. وحوار المونولوج ينقطع بمؤشرات تخص الحوار والوصف وتحليل الأحاسيس وشروح الراوي، وهذا التكرار لضروب التقديم يعطى للرواية إيقاعها الحقيقي.[2]

ويلتجئ الكاتب إلى مسرحة الرواية لتسجيل لحظة مهمة في السرد من خلال تطور الأحداث نحو ما هو مرسوم لها، وهذا ما نلاحظه في الرواية البوليسية أو رواية المغامرة التي تقفز من مشهد إلى مشهد بأقل الوصلات الوصفية الذي تضر بإيقاع السرد، وفي مقابل ذلك فإن أعمال الاستبطان النفسي، والمشاهد تعتني بتسجيل تصارع الخصائص، وتعطي مكانا خاصا للشروح الطويلة والتحليلات المفصلة.

وينتقل القارئ في جميع الروايات من مشهد إلى سرد، ومن ملخص إلى موقف جديد ولا نلاحظ انزياحا سريعا جدا من منظر سردي لآخر في أغلب الأحيان حين الانتقال بين وجهات نظر النص، وتوالي المشاهد المخصصة لمسرحة الرواية من جهة، وللوصف من جهة ثانية.

13 . بلاغة الكتابة وبلاغة القراءة:

إن مختلف ضروب الرؤى لم يعتن بها إلا مؤخرا جدا عند الروائيين والمنظرين لما في اختيار وجهة النظر من أهمية قصوى، ونلاحظ بصفة أكيدة مدى أهميتها في فهم الأحداث، وأهميتها التي تضفيها على الأفعال التابعة لضروب التقديم في المحكي، لأن

---

[1] - Voir,.P. Golenstein, pour lire le roman, p38

[2] - Voir,.P. Golenstein, pour lire le roman, p39

الغاية والفعل لا يمكن إدراكهما مباشرة في الرواية ولكنهما يقدمان لنا عن طريق وسيط الراوي.

ويبدو أن النقد الجديد والنقد الأنجلو سكسوني في السنوات العشرين اهتم أكثر من النقد الفرنسي بمسألة تقنيات المحكي، ويذهب إلى حد التفكير أن الأساس في نجاح الأعمال خاضع لوجهات النظر المعتمدة من الكاتب أو الناسخ.

ويقدر كثير من الروائيين والنقاد بأن لا شخصانية الملاحظة في المحكي وموضوعية الراوي أمام الشيء المرو تضمن نجاح الرواية، وفي أثناء ذلك فإن براعة الكاتب لا تستطيع أن تمنع الاعتراف بأن وجهة النظر ليست في نهاية التحليل سوى طريقة تقنية ضمن مجموعة أخرى من التقنيات وبأن صناعة الرواية التي ستبدو للقارئ أكثر طبيعية تمر عن طريق الاختيارات البلاغية التي ترجع إلى ميدان الحيل الفنية الموافقة لطبيعة مسار الرواية والغاية المقصودة منها.

ونقرأ الرواية في الغالب بمتعة ومع ذلك فإن كل شيء سيرويه لنا راو عالم بكل شيء كما سيكشف عنه النقد الجديد الذي يقتنع في معظمه بأن التخيل المسرحي يستحق تقديرا معينا، ومن هذا المنظور فقد هاجم جان بول سارتر كاتب قصة نهاية الليل في مقالة مشهورة قبل الحرب العالمية الثانية بعنوان "فرنسوا مورياك والحرية" في كتابه مواقف1 واعتقد بالدليل الثابت أن مورياك ليس روائيا جيدا، ولخص كل ذلك في هذه الصيغة المحكمة: " ليس الشيطان فنانا، وليس مورياك روائيا ..." لأنه يرى لا يهم إلقاء السؤال عمن نتحدث، ولكن لماذا ولأي غاية نتحدث؟[1]

14 . الشخصية القصصية:

تعد دراسة فليب هامون من أهم ما كتب حول قضية الشخصية الروائية، وقدمها بعنوان " من أجل قوام سيميائي للشخصيات"، ونشرها في كتاب جماعي (Poétique du récit) بحيث يرى أن الشخصية سواء في الرواية أو الملحمة أو المسرح أو الشعر تمثل إشكالا من حيث أنماط تحليلها، ويعد القانون المكون لها أحد المواطن الثابتة المتوارثة من النقد القديم والمستمرة في النقد الحديث بنظرياته

---

[1] - voir J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 41

الأدبية وتطبيقاته، وحول هذا المفهوم ترصد البلاغة " الصور " أو أنواعا منها مثل اللوحات، والحكاية المجازية[1]

وتعد بحق هذه الدراسة السيميائية لفيليب هامون من أهم الدراسات حول الشخصية السردية ، وذلك لقدرته على استيعاب الدراسات السابقة، ليضيف لها تنظيرا وتطبيقا، ومن ثم كان تصوره لمفهومها أقرب إلى الشمول عمن سبقوه سواء في آليات مكونات بنائها، أم إجراءات أدواتها ذات الفاعلية بالإحاطة بكامل هويتها وأنماطها من خلال نماذج تطبيقية تحليلية من الخطابات السردية ذات توجهات فنية وإيديولوجية مختلفة، وبهذا الإسهام فقد قدم تصورا لسانيا سميولوجيا للشخصية السردية متجاوزا التصور السيكولوجي والدرامي، ومن هذا المنظور كانت الشخصية في تصوره وجودا لسانيا تتجاوز الصفة البشرية، ومن ثم يوسع مجالها ليصبح أي موجود مؤثر فاعل في المسار السردي مهما كبر أو صغر يمكن أن يؤدي دور الشخصية، وشرطه الأساسي أن يشتغل في الخطاب بكونه يؤدي دورا ما في المسار السردي وبهذا يتجاوز ما يعرف بالشخصية الأدبية بمعناها الشخصاني البشري إلى شخصية تولد من رحم مدلولية الأنساق السيميائية اللسانية، وما تتضمنه من حمولة دلالية ثقافية.

ويصنف فليب هامون الشخصيات الروائية في جداول تتضمن حقولا محورية دلالية كالجنس، والأصل الجغرافي، والأيديولوجيا، والثروة، ونضيف إليها الطبقة الاجتماعية والمكانة المعنوية والمسؤولية، كما أن هناك تداخلا بين الشخصية الرئيسية والبطل، وما يرتبط بينهما من خصائص بنيوية تميز البطل عن باقي الشخصيات الأخرى بحدود جمعها فليب هامون في مميزات التوصيف التفاضلي، والتوزيع التفاضلي؛ والاستقلال التفاضلي والوظيفة الاختلافية أو التفاضلية، ولتحديد هذه المحاور الدلالية يتحدد مفهوم البطل من خلال مجموعة من الثوابت البنيوية التي تميز البطل عن غيره وحصرها - بحسب رأيه - في أربعة أنواع من التوصيفات الأساسية السابقة ، ومع هذا التوصيف البنيوي الدلالي التمييزي فسيبقى تحديد مركزية البطل في أي رواية إشكالا ومثار جدل بين النقاد المنطلقين من خلفية لسانية أو سيميائية، ويرجع ذلك للتداخل بين مفهوم البطل والشخصية المحورية والبطل الزائف.، ولكن فليب هامون حاول أن يتجاوز هذا الإشكال

[1] R . Barthes. Et Autres Poétique du récit . Editions Seuils . 1977.p 115-180

بمجموعة من السمات ومنها التشخيص والتصوير للبطل أكثر من باقي الشخصيات وامتلاكه لعلامات بعد تعرضه لأحداث غير عادية عاشها، ويكون معرفا نسبا واسما ولقبا وكنية، وله شهرة بسوابق وأوصاف جسدية وأمزجة وحوافز سيكولوجيا تميزه عن غيره، وعلاقات ملازمة خاصة مع غيره ومعروفة قد تكون مؤهلات جسدية أو معنوية، وقدتكون خيرة أو شريرة، وقد تكون إمكانيات مادية كالغنى أو الفقر أو إمكانيات بدنية كالقوة المفرطة أو الضعف كالقصور والعجز أو المرتبطة بالهوايات كلعبة رياضية أو قمار أو العاهات كالعمى والعرج والبكم، وكل ذلك لن تظهر دلالة البطولة كاملة إلاإذا أحسن الروائي أن يظهرها باستمرار بخلاف الشخصيات الأخرى وبخاصة ظهور البطل في اللحظات الحاسمة.

كماحاول فليب هامون لململة مجمل الشخصيات المتحركة في الفضاء الروائي، ووضعها ضمن تصنيفات أنماط ثلاثة، وهي:

1ـ شخصيات مرجعية: وتظهر في الروايات التاريخية بشخصياتها المعروفة، مثل نابليون في رواية دوماس، والروايات الأسطورية مثل رواية فينوس، والروايات المجازية ذات الشخصيات العاطفية، والروايات الاجتماعية عامة.

2. شخصيات إشارية: مثل الروايات التي تستخدم تقنية علاماتية خاصة تؤدي إلى بروز شخصية المؤلف أو القارئ بمؤشرات الضمائر، أو بمؤشرات بروز شخصيات ناطقة باسم المؤلف.

3 ـــ شخصيات علاماتية سيميائة تخييلية استذكارية، ووظيفتها في الخطاب السردي القيام بالتنسيق والربط، وتقوية المخيلة الاستذكارية للقارئ الذي يشكل ملامح الأنساق المرمزة للشخصية من الأحلام أو من مشاهد الاعتراف والبوح.[1]

كما يجب أن نشير بأن الشخصية السردية تنتج من خلال عملية بناء تخييلي عقلي يقوم القارئ بتشكيل ملامحها الشكلية وتركبتها الفكرية وطبائعها الذاتية النفسية، ومزاجها ونمذجتها ، وذلك بالاعتماد على مجموعة من أنساق دلالية لدوال وظيفية متمحورة في الخطاب السردي، ويستنسخها كاملة من خلال ثلاثة معطيات هي: المعلومات الصريحة، والاستنتاجات، والأحكام القيمية.[2]

[1]-voir -R . Barthes. Et Autres Poétique du récit . Editions Seuils . 1977.p 115-180

-انظر ،حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي المغرب ط1، 1990،ص 216 .

[2] - لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ص142

كما أن فيليب هامون يقترح بعض الآليات التي تمكننا من الإحاطة بماهية الشخصيات بوصفها وجودا علاماتي في الخطاب السردي حيث تكتمل ملامحها الذاتية الخاصة والعامة بالتدرج من خلال علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وعلاقاتها بالمكان والزمان وعلاقات فرض وجودها من خلال بلاغة لسانيات السرد التي تنجح في إبراز صفاتها وميزاتها الذاتية، ومن ثم يمكن عزلها لجعلها بؤرة دلالية استدلالية متكاملة وتفردها عن غيرها بصفات خلافية، وهيمنتها بحضورها المستمر في أغلب مساحة الخطاب السردي، وفي مختلف صيغ السرد كالحوارات والمنولوج، وتفاعلها مع ما تؤديه من أدوار في الأزمنة والأمكنة المختلفة.[1]

كما يبدو بأن تقديم الشخصية له معنى أساسي للتحليل الروائي يكون في جميع الحالات بلا منازع واحد من الثوابت التقليدية في النقد القديم أو الحديث وفي نظرية الأدب؛والشخصية ليست إلا علامة ذات قيمة بصفة خاصة من التراث ومن التصور الأدبي الداخلي لسنن سيميائية أدبية معطاة.كما أصبح من المناسب أيضا فحص المبادئ التي تكتسبها الشخصية القصصية التقليدية، ثم تغيير وجهة النظر المقدمة داخليا لإشكاليات مختلفة، وهذا ما يسمح بالتفكير في قوام سيميائي آخر للشخصية، والإدراك التقليدي للشخصية القصصية يرى أنه ليس من المناسب للروائي يجره طموح الإبداع الأدبي ليجعل من نفسه خالقا، وهذه من صفات لله عز وجل وحده في قدرته غير المحدودة على الخلق من لاشيء.

وفي الحقيقة فإن الشخصيات ليست إلا علامات منتزعة من الواقع وليست مخلوقة لأن الخلق يرتكز على وجود شيء من العدم؛ وفي جميع الحالات فإن الزعم بالخلق يشكل عنصرا مأخوذا من الواقع، ويؤلف بشكل أكثر أو أقل بحسب توجيه ما تمدنا به ملاحظة الناس الآخرين أو معرفتنا بأنفسنا، ومهما كانت الشخصية عارفة بكل خبايا الأمور والعالمة بالأسرار، ولكن يبقى علمها بالضرورة دون علم الله، وأحسن من يمثلها شخصية سيدنا الخضر عليه السلام بما أتاح الله له بحسب مشيئته عز وجل ليعرف بعض الأسرار الخفية عن بقية البشر "وفوق كل ذي علم عليم"

---

[1]-voir -R . Barthes. Et Autres Poétique du récit . Editions Seuils . 1977.p 115-180

-انظر ،حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي المغرب ط1، 1990،ص 216 .

15 . الشخصية والراوي وتباين علمها:

الراوي يعلم أكثر من الشخصية نفسها، وتكون في الغالب من التنبؤات المستقبلية والراوي العالم وعمله تابع لعلم شخصية أخرى مثلما هو واضح في قصة موسى عليه السلام مع سيدنا الخضر عليه السلام، وهكذا نجد تدرج علم الشخصيات المنتمية للإنس تبدأ بطبقة مميزة من الأنبياء ثم الصحابة أو الحواريين ثم العلماء ثم الناس العاديين، وفي كل الأوضاع فإن البطل يولد بالتزاوج الذي يعقده الراوي مع الواقع، والحقيقة، وعبر عن هذه القضية الكاتب الفرنسي فرنسوا مورياك في قوله :"إذا كان تفكير أي أديب والهدف منه أن يصبح روائيا يجب عليه أن يخترق الحياة، ويقبض على الحقيقة الإنسانية، ويخبر القلوب، ويصل إلى معرفة الآلام، ويطرح مجمل المشاكل التي يجدها قارئي في الرواية حينما يتخيل شخصية؛ ويكون بطل الرواية قويا في حضوره في متحف خيالنا إذا كان مرتبطا بالحياة دائما.[1]

16 . الإنسان والشخصية:

نطلق عادة على الفرد من النوع الذي نحن منه إنسان في المسرح والرواية وشخص الإنسان يقدم بحسب مجموعة من الضروب تحت صفات الشخصية، وقبل كل شيء فإن كل بطل من أبطال العمل المسرحي يتجسد في المشهد بممثل أو ممثلةعلى ركح المسرح، ويستفيد من تقنية ما هو موجود سيميائيا لسانيا في الخطاب، وبالتبعية السيميائية نفسها تتحدد شخصية الرواية، ويقدم هذا الكائن الإنساني سواء كان رجلا أم امرأة أم طفلا في عمل تخييلي، وعلى هذا الأساس يمكن تحديد شخصية الرواية بأنه إنسان تخييلي يؤدي دورا في تطور الفعل الروائي. بل قد لا يكون إنسانا بحسب الرواية الجديدة، ومن ثم قد يكون حيوانا، أو آلة، أو شيئا من الأشياء، أو حتى وباء، أو كارثة طبيعية. أو كائنات من أطباق طائرية أو ملائكة أو جن أو شيطان(العمل الأدبي فاوست لغوته الألماني) أو كائنات أخرى كالعفاريت والأغوال كما في بعض حكايات (ألف ليلة وليلة).

ويمثل البطل أو البطولة في الرواية ذلك الذي يواجه ما تحكي عنه المغامرة، ويمكن التمييز بصفة عامة بحسب المعايير التي تبقى غير واضحة بين الشخصية

---

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 42

الرئيسية؛ أو البطل؛ أو الشخصية الأساسية، وبين الشخصيات الثانوية أو المشهدية التي تظهر خلف التخطيط أو من زمن إلى آخر في الرواية، أو الممثل الصامت وأخيرا نجدها في الشخصية التي لها دور مختصر إلى الحد الأدنى.[1]

ومن الواجب الأكيد على القارئ ألا يخلط بين الإنسان الحي بلحمه وعظمه، وشخصية الرواية والمسرح التي ليست إلا كائنا ورقيا، ويخضع خلق الشخصيات في التراث الروائي السائد للسنن الفنية لإيديولوجية البورجوازيين كما هو عليه الحال في أعمال بلزاك وزولا، والروائي الذي يحاول نسيان الاختلاف الأساسي بين الشخصية بلحمها وعظمها والشخصية الورقية تدفع قراءها إلى أخذ المتخيل على أنه حياة حقيقية.

وتبقى شخصيات الرواية بالتأكيد تخييلية، وأسماؤها تختار بالصدفة، وكل تشابه بينها وبين أشخاص على قيد الحياة أو غادروها، والأحداث التي تبدو هامة ستكون محض تقاطع والفضاء والمدن التي نتخذها إطارا للسرد هي تخييلية أيضا.

17 . الشخصية والعقدة القصصية والنظام الحكائي:

هذه من عموم الترتيبات السلمية لعناصر الحكي التي يقوم بها راو أو شخصيات والتي تتضمن القصة؛ وهي القسم الأساسي لستة أقسام مكونة للتراجيديا، وعرفها أرسطو في كتابة الشعرية انطلاقا من تحليله للمسرح الإغريقي أنها القصة وهي أهم مكونات الترجيديا وهي عبارةعن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم في حياتهم من خير وشر، وتتجاوز أهميتها أكثر من كونها مكونا أساسيا في أي سرد لرواية، ومفهومها ينطبق على جميع الأفعال المنجزة، ويظهر تنسيق الأفعال بحسب حركة تنطلق من البداية، وتمر عبر مسار سردي تذبذبي بين الهبوط والصعود أو الدوران اللولبي، وتفضي إلى نهاية، ومن الوجهة نفسها فإن الحبكة يمكن عدها عنصر تكويني أساسي للرواية وبأن القارئ في الواقع إذا كانت الرواية تحكي قصة فما يتعرض له البطل(نسميه الأحداث).[2]

---

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 43

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 63-66

غير أن هذا لا يحل مشكلة مواجهة نصوص معقدة وكريماس نفسه أشار إلى أن الوسائل المنهجية وصفتها السيميائية المقالية إلى حد الساعة غير متجاوبة أو مازالت لم تكن في مستوى متطلبات تحليل النصوص الأدبية المعقدة.[1]

ولكي تظهر الدقة في الإمكانيات التي يقدمها تحليل الرواية عن طريق الأفعال كما نلاحظ ذلك في التحليل الذي قدمه عن رواية جول فيرن بعنوان "Michel stragoff" ونحن نعلم أن كزار Czar (المرسل) أراد توجيه رسالة إلى أخيه: الكبير دوك " Grand duc" المستقبل لرسالته، و(موضوعها) Objet لتنبيهه عن الخطر الذي يأتي إليه من تهديد الخائن إفان أغريف Ivan ogareff ولكي يؤدي(الفاعل) Michel strogoff هذه المهمة بنجاح سيساعده فيها (المساعدان)Ajuvants نادية ونيقولا في حين أن الخائن هو Ivan ogoreff.[2]

وبهذا التصور والطريقة نفسها تبقى العقدة عنصرا تكوينيا أساسيا في الرواية وفي الواقع فإذا كانت الرواية تسرد حكاية ما ينتاب الشخصيات، وما تتعرض له وما تبديه من مواقف وما تقوم به من (أفعال) فإنها لا تقدم العناصر الحكائية إلى القارئ كيفما اتفق، ويمكن عد الحالة المعكوسة فعل استثنائي يمثل محاولة تجريبية لخلق حكاية عفوية في مثل هذا السرد، ويمثل النموذج الرديء في بعده الفني الذي يمثل حالة خاصة والذي قدمه ريمون كينو بعنوان حكاية، وهكذا فإن صيغة الخصائص المميزة تصنع نفسها بصفة مباشرة أو غير مباشرة، وتوجد الخصائص المباشرة إذا كانت المعلومات التي نتلقاها عن الشخصية تصلنا بواسطة الراوي أو بواسطة شخصية أخرى أو عن طريق البطل نفسه[3].

وأما الخصائص المميزة غير المباشرة في حالة حصولنا عليها من طرقنا الخاصة، فإنها تمثل معلومات جديدة حول الشخصية، وتقدم إلينا في هذه المرة بصفة ضمنية بداية من تفاصيل مادية وكلام وفعل، وأحسن مثال على ذلك وصف غوستاف فلوبير لمنزل بوقاري Bovary في توست وقدم معلومات حول شخصية ضابط الصحة، وأحيانا فإن الخصائص المميزة غير المباشرة تعتمد على سنن ثقافية

---

[1] -voir, AJ Creimas Moupassant la sémiotique du texte Exercices pratique seuil 1976, p 89

L' outillage methode logique dont dispose la semiotique discursive a lheure actuelle ne correspond pas-au plutot pas encore aux exegences de l analyse des textes litteraires complexes.

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

[3] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

إيديولوجية موسومة، والتعرف عليها يطرح إشكالا إلى القارئ المبتدئ في فهمه لسنن ثقافية.[1]

18. قوام سيميائي جديد للشخصية:

إن أغلب التحفظات التي تأتي من الكائنات المستحضرة في الأشكال السردية تتضمن انزياحا لمقاربة تستدعي النظر إلى الشخصية بوصفها علامة داخل نظام من العلامات، وهكذا فإن شخصية تيراز (Thérèse) ليس أكثر من جراح روائي وجوده لا يطرح إلا داخل الخطاب الذي يظهر فيه وليس له وجود آخر بالقياس إلى مرجع خارج عما هو لساني، وإذا كانت تركز على الوثيقة الإشارية ك (اللقب، والعمر، والمظهر، والهيأة، والجنس، والدين، والثقافة، والطبقة الاجتماعية، والمسؤولية والوظيفة، والغنى، والفقر واللون والجنس،وفرد من عصابة، وفرد من تشكيل سري..الخ)، فإن من يرجع إلى العناصر المحددة والمصنفة لهوية الشخصية الروائية عند فليب هامون ـ كما رأينا سابقا ـ يتبين ذلك أكثر أن تحقق الشخصية ضرورة وجود بنزعتها كيفما كان دورها وعملها، وأي إخفاء لهذا الدور فهو يؤدي إلى الاقتصاد في السرد، ومن المناسب بالنظر لهذه النتيجة فإنه بات من اللازم إجراء عملية آنية تقنية للمرور من الوصف النعتي إلى الوصف الوظيفي.[2]

وهكذا أصبح بعض الدارسين حديثا يعنيهم البحث في هذا الميدان - وينظرون في أثناء تعاونهم مع باحثين آخرين بكونهم قدماء وآخرين معروفين مؤخرا في بلدان ذات اللسان الفرنسي وبأنهم يهتمون أولا وقبل كل شيء بالبحث في الرواية عما يمثل شهادة عن المجتمع أو الكاتب أو نفسية الشخصيات.[3]

كما اهتم مجموعة من الباحثين الروس المعروفين بالشكلانيين في سنوات 1915-1930 بدراسة ما تقدمه الأعمال من خصائص "أدبية النص"، وفي هذه الأثناء ظهر في الولايات المتحدة ما يعرف بحركة النقد الجديد Nouvelle critique بين سنتي(1935-1950)، وتخلوا عن منهج المعرفة التاريخية وأعطوا أهمية للمقاربة الداخلية للأعمال الأدبية، وأما النقاد في فرنسا. كما رأينا سابقا ـ فتميز نقدهم في السرديات في هذه الفترة بنشر جورج بولتي georges Polte بستة وثلاثين موقفا دراماتيكيا بين سنتي (1895-1912) ونشرها أيضا في سنة 1924، كما نشر في سنة

---

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 55-56

[3]- voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 57

1912 فن اختراع الشخصيات، كما ثار بولتي في هذا الكتاب (Sinsuge) ضد فكرة "أنا" وأكد بأن الشخصية: ليس لها وجود إلا أن تعمل، ويعني بذلك أنها "مواقف"، واهتم في دراسته أكثر بأدوار الشخصية وعملها ونوعها، ويعني ذلك أنها"مازالت استقرائية أمبيريقية ونفسية وبخاصة (البحث عن العمق في علوم نفسية الإنسان)، كما قدم مخططا أوليا عن الانعكاسات التوليفية التي تمس السرد والمسرح.

وعالج سوريو في دراسته الوظائف الدرامتكية الكبرى التي تعتمد عليها ديناميكية المسرحية المرتبطة على الدراسة المورفولوجية بمبادئها التأليفية وتسلسلها في الفعل المسرحي ومع أن تطبيقها المسرحي وطروحات سوريو تستطيع أن تساعدنا بصفة فعالة في تفكيرنا حول وظيفة مجموعة الأعمال القصصية والتي منها أعمال مونبسان(Maupassant)، وقد كتب عنها ساخرا منها، وفكر سوريو بأن التحليل الكافي يدفع بالمواقف الدراماتيكية إلى أن تعكس تركيبا أكثر حساسية واقناعا من مجموعة عوامل بسيطة، وأوصلها إلى ستة وظائف أساسية للخصائص التي تصبح رامزة بمساعدة العلامات المأخوذة من علم التنجيم.[1]

ويجعل هذا التصنيف من التحليل بأن يأخذ كل الأدوار الممكنة بداية من خلقها لجميع المواقف الدراماتيكية الممكنة، ويصعد إلى أخرى، وينظر من هذه الزاوية إلى الشخصية أساسا بأنها بيدق حيث الكاتب يهيئها في الاتجاه الناجع لرقعة الشطرنج المتكونة من العقدة وحتى إن وجدنا شخصية الرواية مليئة بالحياة ومحكمة بشكل رائع وغنية بجميع الصفات، ويوجد دائما خلق هذه المشاعر من النظام الذي يصنعها، ويشكلها، ويؤلفها؛ ويعني هذا من منظور التضاد للتوازن المتفرد فإن مفهوم المثالية الملهمة في الأعمال التقليدية لمفهوم الشخصية تبقى من خصائصها الثابتة.

إن إتيان سوريو عندما وجد بالضبط مفهوما أكثر بساطة، ومحسوبا بعملية حسابية تصل إلى 2101141 موقفا درامتيكيا[2]، ونأخذ من هذا التشكيل لمواقف ممكنة على سبيل التمثيل الموقف التقليدي للحب هي و هو والآخر (elle, lui,l'autre) فإن الوظائف الستة التي رفعها سوريو تقرأ كالآتي:

---

[1]- voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 57

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 67-56

.القوة الموضوعاتية الموجهة =(الحب)

. تقديم الخير المرجو= (الفتاة المحبوبة)

. المستفيد الممكن من هذا الخير= (المحب)

. المضاد = الآخر

. الحكم على الخير= أبو الفتاة

. الهجوم والتواطؤ في أي من الوظائف الأربعة السابقة

وقدم سوريو النموذج الكلاسيكي بمساعدة تطبيقات توليفية ستا وثلاثين مظهرا لتحية المحبة، من خلال ثلاث شخصيات لريفاليتي "Rivalite"، كما قدم ستا وثلاثين قالبا للتحية من أعمال أدبية حققت ذلك، وهذاعلى سبيل المثال لا الحصر.[1]

كما نشر كتاب فلادمير بروب " Valdimir propp" منذ 1928، ولم يترجم إلى اللغة الفرنسية إلا بعد أربعين سنة، وقدم فيه دراسة وصفية عن وظائف لمائة حكاية عجيبة روسية، ويعد هذا الكتاب كلاسيكيا، ومفهوم الوظيفة عنده هي: "فعل شخصية محدد من وجهة نظر دلالتها في أدوار الحبكة"، وساعده هذا التحديد على التمييز بين (31)وظيفة، وهي:

الرحيل، والمنع، وخرق المنع، والاستخبار، والاطلاع، والخداع، والتواطؤ، والإضرار والوساطة... الخ، و يمكن تقليصها إلى سبعة وظائف وفق المحور العاملي، وتكون كالآتي:

المعتدي (الشرير)، المانح والمساعد والأميرة والمتعاقد، والبطل، والبطل المزيف ،وندرك جيدا أن عمل بروب طبقه على نصوص خاصة، وليس لائقا محاولة تطبيقه مكانيكيا على الرواية، وحتى على الحكايات المنتخبة من كتاب، فهذا بدوره يطرح إشكالية الانتقال من "الأشكال الأدبية البسيطة" إلى الأشكال الأدبية المعقدة.[2]

ويمكن الانتقال للتساؤل عن الذي يفعل أي فعل إلى التساؤل عن كيف يفعل؟ ولماذا؟ وفي الحقيقة فإن كل ما تفعله الشخصية يسمح لنا بالمرور إلى المقاربة النفسية للشخصية المتصورة بمفهوم جوهري من حيث شكلها.

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 58

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 58

وأعاد كريماس بعد هذا تشكيل ما طرحه بروب وسوريو وشكل ما يقتضيه ذلك التركيب الأولي لوصف المنوال العاملي المتمثل في محور موضوع الرغبة موجه بذات، ويتموقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمستقبل.

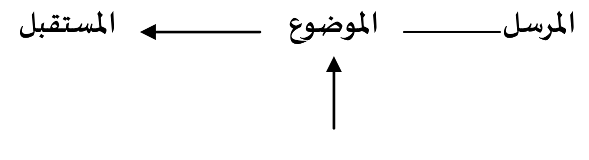
كما جاء بروب بتصور الحكاية العجيبة بكونها سردا من سبع شخصيات، وقابلها سوريو بست وظائف تكفي للأدوار المسرحية، كما ميز كريماس بين ستة أصناف عاملية لكون (الشخصية دورها يتمثل بحسب ما تفعل لا بحسب ما هي عليه وجودها ؟) وقام باختصار لواحد وثلاثين وظيفة لبروب بالمزاوجة بين الوظائف وجعلهاعشرين وظيفة وعملية الاختصار تمت من خلال وصف ميكرو- الكون الأسطوري، ولم يتم من خلال النصوص القصصية، وهذا قد أدى الى تصور فرضية المنوال العاملي، وهو يرتبط ارتباط ثنائيا بستة أصناف من الأفعال، وهي:

أ . الأصناف العاملية "الذات" في مقابل غاية الموضوع على محور الرغبة.

ب . الأصناف العاملية "المساعد" في مقابل المضادون على محور القدرة

ج . الأصناف العاملية "المرسل" في مقابل "المستقبل" على محور التواصل

ويمكن توضيح ذلك بهذه الترسيمة:



هذه الترسيمة وضعت أولا عند التفكير حول وظيفة الظواهر الأسطورية، وتعكس دور دلالة هذه الوظائف وبخاصة عند التطبيق حيث وجدت توسعا كبير في دراستها لأصناف أخرى من القصص، ويبدو أن تطبيقاتها على الفولكلور والميثولوجية أكثر ملاءمة من تطبيقها على أي خطاب آخر سردي أدبي: كالقصة القصيرة والقصة والرواية.[1]

وهذه الأفكار بصفة خاصة غنية ومعقدة وتتحول هي نفسها من البداية من تحليل التخطيط التركيبي إلى تخطيط التحليل الدلالي.[2]

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 59

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 61

19- الحبكـات القصصـية، وقـد اعتمـدنا في ذلـك علـى كتـاب غولدانستاين:[1]

A-الحبكة الموجهة (القدر) وتتضمن:

1- حبكة الفعل وهي أكثر تواترا، وينتظر القارئ بخاصة معرفة ما يقع ثم بعد ذلك يطرح إشكالا، ويعطي حلا، والقارئ لا يعرف الشخصيات إلا بالقدر الذي يؤدي به إلى الفهم الجيد للحدث مثال: جورج ارنودا georges Arnauda في ثمن الخوف.

2- حبكة المليو دراما Intrigue mélodramatique:

بطل مثقل بامتحانات مختلفة وينتهى به الأمر إلى البؤس، والقارئ يكشف عن تعاطفه وشفقته على البطل الرئيسي .مثل: أريش سقال love story –Erich Segal

3- الحبكة المأساوية: intrigue tragique:

يظهر البطل ولكنه يتعرض لنهاية مؤلمة، والاختلاف بين هذه الحالة والحالة السابقة تتمثل في تحمله لقسط من مسؤولية تعاسته.

مثل: ألان فورنيه Alain fournier في le grand Meaulnes

4- حبكة العقوبة intrigue de Sanction:

البطل شخصية سيئة تبدو عليها بعض الخصال (قوة - تهور) وتقنع القارئ في نهاية الرواية بأنها تستحق "العقوبة" .مثال: blaise cendrars,moravagine

5- الحبكة الشعورية intrigue Sentimentale:

يبدو بطل هذه العقدة كل شيء على أحسن ما يرام، وينتهي على أحسم ما يرام، ويكون بطلها خفيف الروح يتعرض للاختبار، وبدلا من أن ينتهي إلى البؤس مثل حبكة المليودراما حيث المجرم يعاقب والفضيلة تنتصر .مثال: alexandre dumas per, le conte de monte cristo

6- حبكة الإعجاب intrigue d’admiration:

ويكون البطل فيها خفيف الروح، وبدل أن يعرف نهاية مؤلمة مثل حبكة التراجيديا فإنه يتجاوز الصعوبات ويمتلئ القارئ بالإعجاب والاحترام لقوته وخصاله..ونموذجها: lan Fleming Bons bausers de Russie

7- حبكة البذاءة (الوقاحة) intrigue cynique:

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 63 -67

إن تودوروف أبعد هذا النوع من الحبكة من قائمة فريدمان والتي تجعل البطل الظالم ينتصر في النهاية بدلا من عقابه، ونموذجها: M: Allain et P.Souvostre, Fantamas

B- حبكة الشخصيات:

1- الحبكة الناضجة intrigue maturation:

بطل يعد لدوره بالتأهيل ويكون خفيف الروح وساذج، وليست له تجارب وينضج في أثناء الرواية، مثالها: Rebert Sabatier les Allumettes Suédoises

2- حبكة الإصلاح intrigue d'amendent:

ويكون البطل في هذه العقدة مسؤولا عن تعاسته، وتنتهي بإصلاح واكتساب القارئ الذي كان مضادا له أثناء قسم من الرواية ومثالها: البؤساء (Les Misérables) لفيكتور هيجو.

3- حبكة الاختبار intrigue d'épreuve:

ويكون البطل في هذه العقدة طيبا، ويواجه سلسلة من الاختبارات وسيثابر على مسلكه أو سيتخلى عنه ومثالها: تحت شمس الشيطان. برنان لجورج (georges Bernanes) (sous le Soleil de Satan)

4- حبكة الإتلاف (فساد) intrigue de détérioration:

شخصية طيبة بالأصالة ومليئة بالطموح تسير من إخفاق إلى إخفاق ومثاله السكير (l'Assomoir): لاميل زولا Emile Zola

C- حبكات الفكر: لجاك جولبو (Jacques Godbout)

1- حبكة التربية intrigue d'éducation:

كما هي في حبكة التأهيل Maturation حيث البطل الطيب ينضج في مسار الرواية ولكن هنا التغيير يصيب أكثر الأفكار ومدركات الشخصية الرئيسية أكثر من السلوك، وونموذجها رواية ريموند كينو(Raymond queneau) بعنوان زازي في الميترو Zazie dans le métro....

2- حبكة التجلي intrigue de révélation:

ويسير البطل في هذه العقدة شيئا فشيئا لاكتشاف ظروفه ووضعيته الحقيقية، ومثالها رواية نجاة قلارنو: (salut Galarneau) لجاك جولبو Jacques (Godbout)

3- حبكة عاطفية intrigue affective:

شخصية تغير موقفها بحسب درجة معرفتها التي تحصل عليها تدريجيا من بين شخصيات أخرى.[1] ومثالها رواية (le Bachelier) لجيل فالي ,Jules vallies ، وهي رواية تنظم العناصر الحكائية وتنسق المشاهد والأحداث بطريقةا لتوالي بحيث تشكل شبكة بصفة عامة بحسب منطق سببي أو تعاقبي وهذا ما يسمى بالحبكة.

إن ناقدا أمريكيا هو نورمان فريدمان Norman friedman قدم تصنيفا شكليا مهما لمختلف أصناف الحبكات بطريقة مفهرسة لأفعال المعرفة أحيانا مربية وفي الحقيقة نتساءل هل نجد أغلب الحبكات القصصية الممكنة في هذا الفهرس هنا؟

وهل لا تتقاطع مرة أخرى واحدة مع الأخرى في بعض الأصناف المقترحة من الناقد ؟

وإذا كان هذا التصنيف يسمح بتجلي ذلك في التخيل القصصي، فلا يبدو هذا كافيا وخطؤها في كونها أكثر نظرية، وهذه التأملات يعوزها تقديم معطيات أساسية حول المتغيرات الحقيقية للسرد ويجب على العكس ذلك الذهاب إلى افتراض نظرية في مقدورها توحيد مقاربات المتخيل وأيضا مختلف المظاهر في الرواية، ويمكن تصورها في السرد التاريخي والحب، والسرد الأنثوي، المغامراتي والحرب والصداقة الحميمبة

الشعري والبروليتاري والشيطاني والبوليسي.

ويمكن للقائمة أن تذهب أبعد من ذلك ولكن الإشكالية المطروحة لم تتغير ولم تحل

قضيةالحبكة في التراث الدرامي والسردي[2]، ومن ثم نسلم بأن عدد الحبكات مرتبط بعدد الروايات المنشورة، وهذه كثيرة، ومن ثم فإن تحديدها غير قابل لإن يكون مجرد عمليات حسابية لأن كل حكاية قصصية متميزة بخصائصها إذا كانت أصيلة، كما أن تنسيق الفعل في أغلب الروايات الرائدة أو ما يعرف بالروايات الأكثر مقروئية، وهذا التصور يتجاوب مع التخطيط التقريبي المعروف في الأعمال الدرامية الكلاسيكية القديمة، ويتضمن:

. العرض (l ‘exposition) .

---

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 63-65

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28

. العقدة (le noeud).

. الحل (le douenement).

ويرى روبير بأن العرض يشتمل على القسم الاستهلالي للعمل الأدبي بحيث يعرفنا الكاتب فيه بظروف الشخصيات وأفعالها، والمواقف الأساسية المهيئة لإنجاز هذه الأفعال، بينما تشتمل العقدة على التغيير الفجائي لوضع الأفعال الدرامية، والحل يقوم من خلال الحبكة.[1]

20- تحديد المنوال الحكائي:

يبقى تحديد المبادئ العامة المطروحة للسردانية إلى حد الساعة غامضة، ومن المناسب تحديد وإبعاد المسارات الكبيرة لنحو السرد أو تركيب الحكاية، وهي بالتأكيد ليست خاصة بالرواية، ولكنها ستسمح بفهم الغرض من الدراسة بشيء من الانضباط؛ ويعني هذا ضرورة تأسيس عمل القراءة للرواية انطلاقا من نظرية النص.

كما نلاحظ من البداية أن النص سواء كان حكائيا أو غيره يبقى مجموعة من الكلمات والجمل مركبة بحسب نظام معطى يضمن التماسك؛ والسؤال الذي يهمنا هنا هو معرفة ما إذا كان في الإمكان تمييز نظام حكائي نوعي مشترك داخل مجتمع معطى ومؤلف من جهة لنتبين طريقة الكاتب والقارئ من جهة أخرى لفك سنن القراءة؟

الفرضية النظرية المعتمدة تستند إجمالا على طرح ضمن كفاءة حكائية مشتركة بين الكاتب والقارئ داخل مجموعة ثقافية معطاة، وهذه الكفاية هي التي تسمح في وقت واحد بالفهم ومحاولة اختصار تلك القصة وتخزينها في الذاكرة ، وهكذا تبقى تلك القصة مخططا بسيطا حتما، وهذا يبدو لنا واضحا حين نحاول سرد حكاية لطفل فهو يقوم بتمفصل رقمني لتلك القصة حين يسعمها وكل مرة تصدر منه، وبعدذلك؟ ماذا بعد آنذاك؟ وهذا يكشف بأنه يتتبع خيط القصة وينتظر دون صبر نهايتها، وفي حالة إتمام الراوي لسرده للقصة فإن الطفل آنذاك يبدو ليس في حاجة إلى طلب التكملة ولكنه يحتاج أكثر إلى إعادة سرد تلك القصة، وبمعنى آخر يحاول امتلاك القدرة على امتلاك مكانيزمات السرد لاستعادة رواية القصة وحكيها مرة أخرى، وشغفه بانتهاء القصة يأتي في اهتمامه بعد ذلك، وهناك تجربة قام بها

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 66

كانتش (W Kintsch) وT.A van dijk ومن خلال قراءة بحسب وجهة نظر لمسارا سردي من قصص ديكامرون لمجموعة أشخاص، وطلبا من التلاميذ ما إذا كانت هذه القصة المحكية تفضل أن تكون (تمرينا تطبيقيا مدرسيا يسهل تحقيق احتصاره شفويا أم كتابيا)؟[1]

وبالإجمال فإن هذه العملية لا تطرح أي شكل رئيسي والتلخيص المقبول يمكن أن يقدم من المجموعة نفسها حين تقرأ أسطورة أباش(apache)، وهذه لا يمكن تلخيصها لأنها يعوزها سيطرة المنطق، وتبدو غير متماسكة، وانطلاقا من تجربة kinlsch et Kintsch et van dijk ، وهما قد قاما بصياغة فرضية وجود البنية الكبرى Macro-Structue أو بنية المعنى الإجمالي لنص، ووفق هذه البنية تسمح لنا مواجهة كثرة المعلومات المنظمة دلاليا، وضبط النقاط الرئيسية التي تسمح وحدها بتخزينها في الذاكرة، وتضمن فهم ما هو مهم من النص وإمكانية اختصاره.[2]

ويجب قبل فهم السرد أن تخضع العناصر العاملية لترسيمة الحكي الكلاسيكي الذي يرجع إلى المعرفة العامة، وهذه الترسيمة مستعملة لتنظيم أساس النص، ومن ثم يساعد على فهم القصة، وهذا يستطيع بدوره أن يقارن ويمتلأ الخانات الفارغة في ترسيمة القصة القريبة من تحقيق وجودها، وهذه الترسيمة تخص دراسة الحبكة القصصية، وتسمح بالتفكير النظري بوجود البنية العميقة تحت ظهور البنية السطحية المحققة من الرواية التي نقرؤها.

إن الأبحاث الحديثة لنحو النصوص تحاول إعطاء قيمة تصورية لهذه الترسيمة الإجرائية، وقد اعتمد اللساني الألماني هرست إزانبرج (Horst Isenberg)هو أيضا على كفاية القارئ الطبيعي لمعرفة ما إذا كان النص كاملا أو غير كامل ومشكل تشكيلا جيدا أو غير جيد وطرح لاحقا في الأعمال النفسية الاجتماعية اللسانية من الأمريكيين.

21 . منوال خمسة عناصر:

أ . التوجيه ب . التعقيد

ج . التقويم د . الحل هـ . المغزى الأخلاقي

---

[1]- voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 67-68

[2] - Walter Kintsch, Teun A van dijk Comment on se rappelle et on resume des histoires longages N40 decemtre 1975 P107.

واستطاع التلاميذ في ضوء ذلك إعادة إنتاج القصة كتابة بالاعتماد على الطرح السابق وكانت القصة قد قدمت إليهم في درس القراءة.

أ ـ التوجيه: منذ ثلاث سنوات ذهبت للنزهة مع أخي تسكعنا. في شوارع لابزيج lepzig ولم نعر الاهتمام لحركة السيارات.

ب . التعقيد: فجأة أخي سحبني نحو الجهة الأخرى.

ج . التقديم: في مفترق الطرق أردنا اختيار دون الانتباه بأن الضوء أخضر.

د . الحل: أنا وأخي وصلنا في وقت واحد إلى الطرف الآخر من الشارع.

هـ . المغزى الأخلاقي: من ذلك التاريخ لا أجتاز الطريق إلا إذا كان الضوء أخضر

كما أن تودوروف درس من جهته مبادئي التسلسل السردي، ويعتقد أن تسلسلها التركيبي الكامل يتضمن دائما خمس افتراضات مثالية بحيث تبدأ الحكاية بوضع مستقر، ثم تظهر قوة طارئة، وتتدخل لتحدث إخلالا بالوضع القائم، وينجر عن ذلك وضع عدم الاتزان، وبفعل قوة تسير في الاتجاه المضاد يعود الاتزان والاستقرار وهذا الاتزان يشبه الأول لكن الاثنين يبقيان ليسا متماثلين.[1]

22 . المنوال الخماسي:

لقد وضع أدم J.M. Adam بداية من مختف أعماله منوالا لنص سردي بخمس اقتراحات مبدئية، وكان منطلق الفكرة مأخوذ من إثباتات بسيطة والتي تعمل بوجه أكمل في الأعمال الدراميكية (قبل/عرض/أثناء/عقدة/بعد/حل) بشكل تنظيمي.

كما تنطلق الحكاية الكلاسيكية بحرفيتها من بدايتها لتصل إلى نهايتها وأحيانا يقع التفكير في البداية نفسها لإعادتها، ولا يوجد شيئا غير المرور عبر انحراف لتحويل مجموعة من التحويلات (T) ثم يتبعها الحالة الأولية (Ei) ثم يتبعها الحالة النهائية (EF)، وهذا التحويل يسمح بظهور العقبة (قوة التحويل (FT) التي يجب أن تزاح) وتعود (قوة الاتزان)(Fé)، ونستطيع بفضل ديناميكية الفعل (DA) أن نصل إلى الحد النهائي.

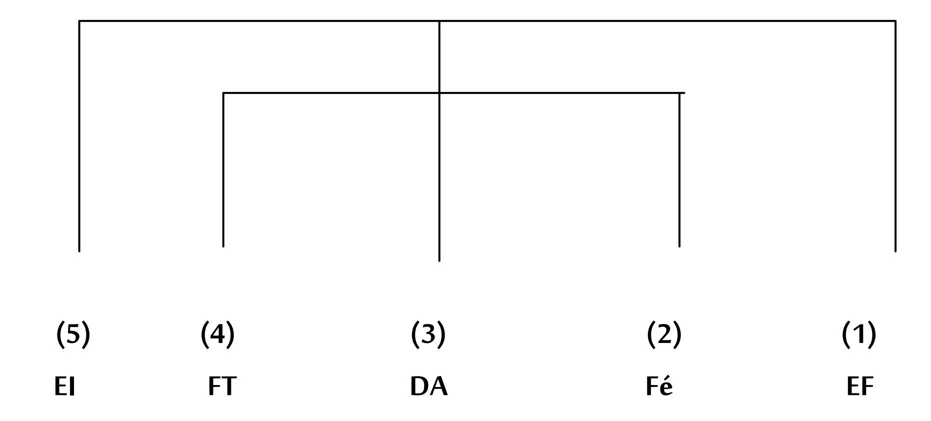
ويمثل عملنا تصورا لمنوال حكاية في شكل شجرة بخمسة أغصان تتضام في نظام ثنائي وفي إطار محور تناظري (Symétrie) عن طريق ديناميكية الفعل[2]

نص حكائي[1]

---

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 68-69

[2]- voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 28



Etat initial　Force transformatrice　L'action dynamique de　Force équilibrante　Etat final

ملاحظة من رؤية بيداغوجيا مشروطة باستعمال هذا المنوال مكانيكيا، ونطرح الآن بعض الإشكالات لنتفحصها في هذا النموذج:

الحالة الأولية Etat initial EI أبي يريد أن يقرأ كتابا عن الحرية.

القوة المحولةFT Force transformatrice لم يجد النظارة.

ديناميكية الفعل L'action dynamique de DA بحث عنها وقلب مكتبه عاليه على أسفله.

قوة الاتزان Fé Force équilibrante أبي وجد النظارة وقرأ الكتاب .

حالة نهائية Etat final EF تمت قراءت الكتاب.

ويبدو لنا بأن هذا التوصيف أكثر حيادية من جهة وأكثر توجيها من جهة ثانية نحو حل مشكلة كيفما كان الحل.

مثال: أعزب/متزوج، ويبدو في ثلاث إمكانيات.

الأعزب يبقى أعزبا FR=0

الأعزب يتزوج FR=+

المتزوج يطلق FR= -

وتبقى دائما صعوبة تقويم الثمرة المعرفية المحققة من خلال التحليل العاملي والاختيار والتفكير، كما أن نظرية أعمال A.J greimas حول الحكاية والأسطورة

---

[1] - On trouvra les Premieres ebauches de ce Modele dans jean- Michel ADAM avec la collaboration de jean piens

goldenstein liugistique et discours litteraire. théorie et pratique des texte, larousse édition 1976

الملحة على الفعل بين "قبل" و"بعد" حين يتموقع انزياح لمواقف تشق مركزية علامات المحتوى وهذا ما استطاع أن يصيغه A.J greimas في كتابه المعنى:

قبل Avant	محتوى مقلوب
بعد Apres	محتوى معروض

وهكذا في بداية حكاية (الشحرور الأبيض-Merle Blanc)، والتي تدور أحداثها حول مشكلة ملك أصبح عجوزا (محتوى معكوس "مقلوب")[1] عهد إلى أبنائه الثلاثة مهمة العثور على الشحرور الأبيض الذي بإمكانه أن يعيد إليه شبابه(المحتوى المطروح) وبعد برهة الشيخ العجوز رجع إليه شبابه بفضل الشحرور الأبيض (نهاية الحكاية) يلستزم نتيجة لذلك وبكل صرامة علمية كتابة نتيجةEi

تقرأ الحالة الأولية المعكوسة وليس -Ei (قراءة حالة أولية معكوسة) وليسEi

وحكاية أغلب أزمنتها (قصة قصيرة ولكن أيضا رواية مقروءة (تكتب من النهاية حيث ينتهي السرد.

ويمثل هذا المنوال هنا بهذا الشكل الأكثر بساطة في أشكاله. ومن المسلم به أنه في حالة الحكايات المعقدة يتم التطوير والتجميع بشكل كبير لعدد من المناويل الخماسية، ومن ثم يمكن من خلال المقتضيات النظرية التي تتطور بسرعة ولكنها تبدو في بعض الأحيان غامضة ومن الناسب توضيحها ببعض الأمثلة:

أ . بداية الجزيرة العجيبة:

الفصل الأول من رواية الجزيرة العجيبة (Jules Verne) بعنوان الغارقون في الجو Les naufrages de lair والذي يشكل وحده ميكرو للحكاية الأولى في الكتاب كما يعد ضرب من التلخيص المقدم من Verne نفسه في رأس الفصل حيث نقرأ: عاصفة هوجاء 1865 - صيحات في الجو-الإعصار يسوق منطادا- يمزق غلافه- لاشيء يرى سوى البحر في الأفق- خمسة مسافرين - هذا ما حدث في لانسيل – البعد في الأفق – هذه نتيجة الدراما. [2]

---

[1] -voir, greimas A.J, le sens, edition ; Seuil 1970 P187

[2] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p 73

الجزيرة العجيبة

(5)	(4)	(3)	(2)	(1)
EI	FT	DA	Fé	EF

منطاد في الجو نحن نسقط منطاد يقترب من الإعصار الأدوات ألقيت الأرض

إن انفتاح بلاغة رواية تستلزم مسؤولية توزيع قواعد السنن المتوافق عليها بين القراء وبخاصة في القراءة المعمقة التي تتطلب ذلك الخيال المستقبلي كما لاحظ ذلك جاك ديبوى (Jacque Dubois) ، ومن البداية فإن كل رواية تواجه عن كثب أصولها الحكائية دون تعسف أصلها وخيالها، وفي ضوء ذلك يجب فحص الرواية بالمقارنة لعنوانها من خارج النص إلى النص وأيضا نحو بلاغة الانفتاح التي تسمح بالإجابة عن الأسئلة التالية: من؟ وأين؟ ومتى؟ والمرور من خارج النص إلى النص، وهذه التخطيطات للأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة هي من أسس صناعة عمل سردي متكامل[1]

23 . أنماط أنظمة الزمن في البنية السردية:

لعل من أهم الكتب درست الزمن في السرد كتاب صورIII (FiguresIII)[2] لجرار جنيت (Gérard Genette)، وقسمه قسمين والأول يمثل مدخلا عاما يضم دراسات متفرقة؛ كالنقد والشعرية والقصة، والبلاغة الملحة والكناية عند بروست والقسم الثاني، وهو أكثر أهمية في التنظير للسرديات بعنوان خطاب السرد، ويضم بدوره مدخلا وخمسة أقسام هي: الأول النسق (l'ordre)، والمدة ،(ladurée) والتواتر (la fréquence)، والصيغة (Mode)، والصوت (Voix)، والكتاب الثاني للباحث نفسه

[1] - voir,J.P. Golenstein, pour lire le roman, p74

[2] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

بعنوان الخطاب الجديد للسرد(Nouveau discours du récit)[1] ، وهذا الكتاب يضم بعض المراجعات عما كان في الكتاب الأول.

ونعود إلى الكتاب الأول لنستعرض ما جاء في أقسامه، والقسم الأول يدرس النسق (l'ordre) ويقصد به كيفية توالي الأحداث في تنسيق زمني ترتيبي مختار من الكاتب، ويضم العناصر الآتية:

1 . زمن السرد(Temps du ricit):

إن الحكاية تتابع لزمنين: زمن الأشياء المحكي عنها وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وثنائية الزمن ليس فقط الغرض منها إعطاء إمكانية التصرف في التفاوت الزمني والذي يمكننا من اختصار حياة بطل رواية في جملتين، ونظام ترتيبها إما أن يكون موافقا حدوثها التسلسل الواقعي أو غير موافق وفي هذه الحالة يقع الانتهاك الزمني لأسباب تقنية سردية فنية، وهذا قد يحدث في الروايات الكلاسيكية القديمة، وفي جميع الأحوال فيرى جنيت التوافق بين زمن الخطاب والقصة قضية افتراضية وليست حقيقية.[2]

2 – المفارقات الزمنية (Anachronies):

يدرس فيه نسق الزمن للحكاية، ويعني به ترتيب أزمة الأحدث، ويكون إما بكونه مقاطع زمنية في الخطاب السردي في نظام التتالي أو مقاطع زمنية في الحكاية بنظام التناوب، وهذا قد يشار إليه بوضوح في السرد نفسه، ولن يتحقق إلا في رويات محدودة مثل روايات آلان روب غرييه[3]

3- المدى والسعة (portée, amplitude):

إن المدى هو مقدار المسافة بين لحظة حاضرة في الحكي ولحظة المفارقة الزمنية. والسعة l'amplitude هي المدة التي تغطيها المسافة. والتسلسل التاريخي لا يقصي المفارقات الزمنية، وهي الاستباق (prolepse)، والاسترجاع (analepse).

4. الاستباق (prolepse): وهو محاولة استشراف ما يستجد من أحداث وما يفع للشخصيات في المستقبل، وبمعنى آخر هو سرد تخييلي استذكاري لمحاولة التنبؤ بما

---

[1] - G.Genette, figure, Nouveau discours du récit, Edition du seuil, paris,1983

[2] -voir, G.Genette, figure, Nouveau discours du récit, Edition du seuil, paris,1983,p77

[3] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

هو آت ضمن مقدمات تمهد لذلك وتهيئ لما سيقع بصفة سببية أومنطقية أو غير ذلك كالروايات العبثية.[1]

5. الاسترجاع (analepse):

الاسترجاع يتم بالرجوع إلى استحضار ذكريات الماضي وربط أحداثها بأحداث ما هي عليه في الزمن الذي وصل إليه الحكي لغرض من الأغراض الفنية قد تكون العلاقة بينهما لشيء من الاختلاف النفسي والوقعي والتحولات من الصغر إلى الكبر ومن السعادة إلى الشقاء أو بين الوجود واللاوجود أو أي شيء تربط الشخصيات بذكريات ما وغير ذلك، وهذا يتم استرجاعه في الزمن الذي وصل إليه الحكي، وحدد جنيت أنواعا من الاسترجاع ومن أهمها الاسترجاع الداخلي وهو في الغالب يكون متمما لإملاء الفراغات حين التخطي من زمن إلى آخر، والاسترجاع الخارجي، وما تجدر الإشارة إليه أن جنيت تصور المفارقة الزمنية محكيا ثانويا يتبع حتما لمحكي أولي هو الخطاب قبل دخول المفارقة الزمنية. وللاستباق والاسترجاع مدى **la portée** حيث هي المسافة بين لحظة حاضر الحكي ولحظة المفارقة الزمنية الواسعة **l'amplitude** ، وهي المدة التي تغطيها المسافة.[2]

وللاستباق دور في المرويات التقليدية، ويطغى على حضور الاسترجاع وتسويغ ذلك أن هذا النوع من النصوص يهتم لأمر التشويق، وهو ما يُحققه الاستباق حيث يشد انتباه القارئ ويجعله في حالة ترقب لما ستبوح به الصفحات التالية من الأحداث. وكل استباق يدل على تسريع سردي يحدث نوعا من الانتظار في ذهن القارئ، ويزول الانتظار بمجرد تحقق الإعلان في وقت لاحق في مدى قصير.

-القسم الثاني المدة (Durée)

إذا ما قارنا بين المدة والترتيب والتواتر فإن المدة هي الأصعب من حيث الدراسة، حيث تتعلق هذه الأخيرة بالزمن المستغرق في القراءة. "تتحدد سرعة المحكي بضبط العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالدقائق والساعات وطول المحكي مقيسا بالسطور والصفحات."، ووضع جنيت أربعة أشكال أساسية للحركة السردية هما الحذف والوقفة والمشهد والتلخيص.[3]

---

[1] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

[2] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

[3] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p123

أ . التلخيص (le sommaire)

حركة تسريع للزمن حيث يتم تلخيص ما حدث في سنوات وأشهر في بضع أسطر، ويصبح زمن المحكي هنا أقل من زمن القصة. [1]

ب ـالوقفة (la pause):

وهي وقفة وصفية، وفيها ننتظر من الشخصيات أن تبرز تفاصيل لا نعرفها عنها، وعن الأماكن، والأزمنة. ويؤكد جنيت على أن الوصف البروستي خدم الرواية ولم يعطل سردها. وللوصف جملة وظائف كأن يكون وظيفيا يُذكر فيساهم في توضيح ما أُشكل أو سد فراغات سابقة، أو أن يكون جماليا لا غير. [2]

ج . الحذف(l'éllipse):

وهو تجاوز مدة زمنية دون تقديم تفاصيل عن ذلك، وقسمها جنيت قسمين: الحذف المحدد ويتم من خلاله إخبارنا بالحذف، وحذف آخر غير محدد وهو عكس الأول حيث لا نستطيع تقدير المدة المحذوفة كقولنا: وبعد أعوام، وهناك نوع من الحذف يصطلح عليه بالصريح explicite حيث يصرح السارد بمدة السرد قد يكون محددا بدقة أو غير محدد، ونوع ثان يصطلح عليه بالحذف الضمني implicité ، وفي هذه الحالة لا يصرح بالحذف "، ويدرك من خلال ما يطرأ من تغيير يتخلل وتيرة صيرورة الزمن، وأضاف جنيت نوعا آخر من الحذف اصطلح عليه بالحذف الافتراضي virtuel بمعنى لا شيء دال عليه. [3]

د . المشهد(la scène):

هنا "يمحى الحدث ليترك المجال للتصوير البسيكولوجي أو الاجتماعي". وينقل المشهد الحوارات –الداخلية أو الخارجية، الأحادية أو المتعددة- وقد يشمل حتى الخطابات النظرية للسارد. [4]

-3التواتر(la fréquence):

ونعني به دراسة علاقات التكرار بين المحكي والقصة، وبعبارة أخرى هو قياس عدد المرات التي ينتج فيها الحدث فعلا في القصة، وعدد المرات التي يُنتجها المحكي

[1] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

[2] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

[3] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972

[4] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 142

تعبيرا عن الحدث الذي حصل في القصة، وقد حدد جنيت أشكال هذا التكرار بكثير من الدقة فجعلها ثلاثة.[1]

أ. المحكي الأحاديle singulatif /Itératif:

حين يُورد الحكي مرة واحدة، ما حدث مرة واحدة، وهذا النمط هو الغالب في كل المرويات. ونمط آخر يُكرر في الحكي عدة مرات ما حدث في القصة عدة مرات أيضا.[2]

ب . المحكي التكراري(le répétitif):

وفيه نُورد ما حدث في القصة مرة واحدة عدة مرات في الحكي، والحقيقة أن هذا يبدو غير معقول إلى حد ما، لكنه موجود حقيقة خاصة في الرواية الحديثة التي تمردت على كل ما هو معقول. [3]

ج . المحكي التأليفي (l'tératif) :

ويحكى في هذه الحالة حادثا مرة واحدة، وهو في الواقع قد حدث أكثر من مرة. وتستعمل هذه التقنية الحكائية في الملاحم، وفي الرواية الكلاسيكية، وبعض الرويات المعاصرة، وهذه التقنية الحكائية في بعض الأحيان تتجاور مع المحكي الأحادي بل تكون معينة له. [4]

24.الصوت: Voix:

يدرس جرار جنيت في القسم الخامس من كتابه صور الصوت (Voix) العناصر الآتية: المثال السردي (l,instance narrative) وزمن السرد (Temps de la narration)ومستويات السرد(Niveaux narratifs) وسرد التسلل (métalepse) وهو مسالة من مسائل الانزلاق بين مستوى سردي ومستوى آخر في التنقل بين المستويات السردية يرعاه السرد لأن السرد هو نقل معلومات من مستوى إلى مستوى آخر بواسطة الخطاب وكل نقل يجري من غير طريق السرد هو انتهاك للقواعد. [5]

أ-سارد غريب عن الحكاية Hétérodiégétique وهو سارد منفصل قي علاقته عن الحكاية التي يحكيها[6].

---

[1] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 146

[2] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 146

[3] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 146

[4] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 146

[5] - G.Genette, figure III, Edition du seuil, paris, 1972,p 146

[6] J.P.Goldenst ein: "Pour lire le roman" ED.A.Debok.Bruxelles.1985.P23

ب -سارد متضمن في الحكاية Homodiégétique وهو سارد يكون حاضرا في الحكاية قد يكون البطل أو الشاهد.[1]

ج-سارد خارج حكائي-متجانس حكائيExtradiégétique- Homodiégétique .

د-سارد خارج حكائي -متباين حكائي Extradiégétique- Hétérodiégétique

هـ -سارد داخل حكائي-متجانس حكائي Intradiégétique – Homodiégétique.

و-سارد داخل حكائي-متباين حكائي Intradiégétique- Hétérodiégétique[2].

25 . كيف تقدم الفضاء القصصي؟

الحدث والفضاء في السينما يقدمان إلى المشاهد دون الحاجة إلى خطاب مواز لدوران الأحداث، وهي تقدم معلومات عن المكان حيث تموقع تسلسل الأحداث، والرواية بالعكس من ذلك فإن المؤلف إذا أراد أن يشخص الفضاء الذي يعطي أهمية لشخصياته كان من اللازم عليه الذهاب إلى الوصف المتتابع المتقطع لزمن محدد لجريان الحكاية، ويمكن القول بصفة أخرى بأن الفضاء في القصص ليس إلا فضاء قوليا، ويحضر هذا النسق الفضائي اللساني بانتظام في جميع الكتابات المبنية على الصراع الذي يظهر من خلال التزامن بين الرؤية الموضوعية وتتابعيته المتلازمة للكتابة التي تجري بحسب خطة خطية مرسومة، كما نلاحظ تمثيلا دقيقا خطيا للمكان أو لأي شيء يطرح إشكالا قديما يخص علاقة الكلمات بالأشياء أو بالعالم ومن اللساني إلى خارج اللساني.

---

[1] Ibid:108

[2] Ibid:108

الفصل التاسع

السياقات التداولية للخطاب بين اللسانيات والنقد

نحاول في مستهل هذا البحث الكشف عن معاني مصطلح التداولية[1] الذي شاع في الدراسات الفلسفية والمعرفية واللسانية والأسلوبية، والنقدية بوصفه ترجمة للمصطلح الأجنبي"Pragmatique"إلى جانب ألفاظ أخرى مثل: "الذرائعية[2] "و"علم التخاطب"[3]، وقريب منه مصطلح"الإبلاغية" والتواصل (Communication)[4]؛ فهو من هذا المنظور من المصطحات المشتركة والمتشعبة في أكثر من حقل معرفي نظري وعملي.

1 . التداولية بين النظريةاللسانية والفكرالفلسفي:

1.1. التداولية والفكرالفلسفي:

إن هذا المصطلح يطلق في الغالب على مجموعة من الفلسفات والمعارف " تشترك كلها في مبدإ عام وهو أن صحة الفكرة تعتمد على ما تؤديه ... من نفع، أيا كان هذا النفع، أو على ما تؤدي إليه من نتائج عملية ناجحة في الحياة"[5]

وقد جاء في قاموس المؤلفين والموضوعات الخاصة بالفلسفة "أن كلمة البراجماتية"أو التداولية استحدثها الفيلسوف الإمريكي .تشالز.ساندرز. بيرس[6] (1839-1914) ليعني بها نظرية دلائلية، ووضح معالمها بصفة خاصة في مقالين: الأول نشره سنة 1878 بعنوان كيف تجعل أفكارك واضحة ؟ (How to make our ideas clear ?)، والثاني نشره سنة 1905 بعنوان: ما هي التداولية ؟ (Pragmatism What is)، وفي إمكاننا القول أن هذا المصطلح يعني عنده وصفا من وجهة نظر عملية إلى

---

[1] -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ،1986ص137-162

[2] - عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ،الدار العربية للكتاب ،تونس 1984 ،ص193،وراجع أيضا: يوسف الصديق ،يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في لفلسفة الحديثة ،الدار العربية للكتاب تونس ص 167

[3] - راجع محمد محمد يونس على ، وصف اللغة العربية دلاليا ،منشورات الفاتح طرابلس ، 1993 ،ص 117-143.

[4] - (3)– راجع سمير أبو حمدان ،الإبلاغية في البلاغة العربية ،منشورات عويدات الدولية ،بيروت ، ط1 1991، وينظر إلى الأسلوب على أنه موطن الإبلاغية ، ويعتمد على البلاغيين الذين يقتربون لفهمهم لوظيفة الأسلوب من نظرة السيميائيين التداوليين ص25-34، وقد عنى بها المصف عاشور في ملحق خاص بالمصطلحات مقابلها في اللغة الفرنسية (Foncion de Communication) راجع مبادئ قضايا اللسانيات المعاصرة لكاترين فوك وبيارلي قوفيك ،ترجمة المنصف عاشور ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1984 ،ص170

[5] - محمد مهران رشوان ، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ط2 1984 ، ص41

[6] – يعد بيرس المؤسس الفعلي لعلم العلامات أو السيميوطيقا ،راجع بيار غيرو ،السيمياء،ترجمة أنطوان أبو زيد ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط1 1984،ص6

الحد الذي تنتهي فيه عن نقل ماهو فعلي، أوالوصف الذي يجعل أثر الأشياء عملية في تصوراتنا، وعلى هذا الأساس فهو كل شيء لتصوراتنا عن هذه الأشياء.

وجاء بعده الفيلسوف الأمريكي وليام جيمس فحول هذه النظرية إلى الحقيقة؛ والنظرية الحقة عنده: هي النظرية التي تقودنا للوصول إلى نتائج، ومن خلالها تتم إنتاجية الأفعال من الأفكار، وهي أيضا نظرية تؤدي إلى نتائج مرضية، وهاتان النظريتان ـ كما نلاحظ ـ غير متكافئتين، والأولى تضع الحقيقة مع الصدق الفعلي، والثانية تضعها مع اليسر، وبمعنى الأخير فإن ديوي(1859-1952) طور النظرية وأتجه بها نحو "الوظيفية" أو "الأداتية" للتفكير: لأن الفكرة هي فرضية الفعل، وتقودنا وحدها فعليا نحو الحقيقة.[1]

وقد عرفها ديوي في قاموس القرن 1909بأنها" النظرية التي ترى أن عمليات المعرفة وأدواتها إنما تتحدد بحسب الاعتبارات العملية أو الأغراض الفعلية، فليس هناك محل للقول بأن المعرفة تتحدد في حدود الاعتبارات النظرية التأملية الدقيقة أو الاعتبارات الفكرية المجردة"[2]

وعلى هذا الأساس يمكن عدها نظرية في "المعنى"، وهذا ما نلاحظه في محاضرات جيمس عن البراجماتية، ويهمنا في هذا المقام سرد القصة التي حدثت له " حينما كان مع نفر من رفاقه في نزهة في الجبال، فقد عاد من جولة منفردة ليجد الجميع منغمسين في مجادلة ميتافيزيقية حامية الوطيس، وكان موضوع المجادلة سنجابا حيا من المفروض أن يكون متعلقا بأحد جوانب جذع شجرة، بينما يقف في الجانب المقابل للشجرة إنسانا تخيلوا أنه يحاول أن يبصر السنجاب بالدوران بسرعة حول الشجرة، ولكنه مهما أسرع في حركته فإن السنجاب يتحرك بنفس السرعة في الاتجاه نفسه، ويحتفظ دائما بالشجرة سدا منيعا بينه وبين الرجل بحيث لم يستطع أبدا أن يلمحه. فكانت المشكلة المتافيزيقية هي: هل يدور الرجل حول السنجاب أم لا؟ إن الرجل يدور حول الشجرة ما في ذلك ريب، والسنجاب على الشجرة، ولكن هل يدور الرجل حول السنجاب؟ لقد انقسموا إلى فريقين متساويين،أصر كل فريق على رأيه بعناد، والتمس كل فريق من جيمس أن ينضم إليه ليرجح كفته. فقال لهم : " إن صواب أي فريق على "ما تقصدون عمليا " بعبارة "

---

[1] –S . Auroux . Dictionnaire des Auteurs et des thémes de la Philosophie .Hechette .paris .1984 .p 230

[2] - محمد مهران رشوان ، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ط2 1984 ، ص41

الدوران حول" السنجاب. فإن كنتم تقصدون العبور من شماله إلى شرقه، ثم إلى جنوبه ثم إلى غربه ثم إلى شماله ثانيا، فمن الجلي أن الرجل يدور فعلا حوله، لأنه يحتل هذه المواقع المتتابعة، ولكن إذا كنتم تقصدون بإن الرجل يكون أولا أمامه ثم يمينه ثم من خلفه ثم عن يساره، ثم أمامه مرة أخرى، فمن الجلي أن الرجل يخفق في الدوران حوله. إذ بالحركات التعويضية التي يتحركها السنجاب، فإنه يظل محافظا على بطنه من ناحية الرجل طوال الوقت، وعلى ظهره مدبرا عنه ."فكلا الفريقين مصيبان ومخطئان طبقا لما يدركونه من الفعل ."يدور حول " بطريقة عملية أو بأخرى.

وهنا تبدو التداولية وكأنها نظرية تتعلق بتحديد معاني الألفاظ والعبارات؛ ولكنها في جميع الحالات تعامل المداليل اللسانية انطلاقا من مجموعة من النظريات المعرفية والتواصلية ومنها نظرية الصدق والتطابق (تشبه قضية الصدق والكذب في الأساليب الخبرية في البلاغة العربية)والاتساق، وهذا ما صاغه بيرس، وكانت تطبيقاته ذات أهمية: مثل الربط بين المعنى والتوقعات العملية، وأي فكرة لاتحمل هذه التوقعات فلا معنى لها، وإذا استخدمت فكرتان منفصلتان ولهما نفس التوقعات فإنهما في الواقع فكرة واحدة[1]

ويؤكد صاحب كتاب "منطق التواصل أن" من الصعب تحديد الإطار المرجعي لأي خطاب من الوجهة التداولية تركيبا ودلالة ومعجما لصعوبة تحديد العلاقات والوظائف بين الإطار ومرجعياته وتفسيرهما تفسيرا نهائيا.

إن التواصل سواء تم بوسيلة التبليغ اللساني (Communication Linguistique) أم بأي شكل من أشكال التواصل ووسائطه (media) فهو يؤثر في سلوك الأشخاص، وهذه من مظاهر التداولية، وفي الحقيقة من الصعوبة الفصل الإدراكي التصوري المميز بشكل واضح ونهائي بين الحدود الكبرى لميادين التواصل اللساني التركيبية والدلالية والتداولية الأمر الذي حدا بـ ف .ش . جورج(F,H,George) في كتابه " المخ البشري كالعقل الإلكتروني"(The Brain as a Computer)[2] إلى القول بأن التركيبية هي المنطق الرياضي، والدلالية هي الفلسفة أو

[1]–محمد مهران رشوان ،مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة ،ص42-43

[2] - F. H. George , The brain as a Comuter ,Pergamon Press Ltd ,Oxford ,1962, p. 41.

فلسفة العلوم، والتداولية هي علم النفس غير أن واقع هذه المجالات لا يمكن أن نميز بينها تمييزا دقيقا كاملا.[1]

حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يدرس المجالات الثلاثة غير أنه ركز على تداولية التواصل بمعنى تأثيره في السلوك، ويرى بأن المصطلحين أعني التواصل والسلوك مترادفين لأن معطيات التداولية ببساطة ليست الكلمات وتجسيدها للمعاني ومعطياتها من خلال التراكيب والدلالات ولكن أيضا مصاحباتها غير اللسانية وحديث الأجسام.

2.1. التداولية والدراسات اللسانية:

تعزى بصفة عامة قضية تحديد التداولية بكونها حقل نوعي لدراسة اللغة إلى شارل موريس في بحثه: تأصيل نظرية العلامات (Fondation of the theory of Signs 1938)، ويكفيه فضلا أنه حدد موقع التداولية بالنسبة للمكونات الأساسية للغة التي أصبحت عنده تضم "ثلاثة أقسام هي: (علم التركيب وعلم الدلالة وعلم التخاطب[أو التداولية])، وقد حدد التدولية بأنها (دراسة علاقة العلامات بمفسريها)، ثم عمم هذا التعريف ليصبح (علاقة العلامات بمستخدميها)، ثم حددها رودولف كارناب بعده بسنة من ذلك التاريخ بأنها (حقل البحوث التي تأخذ في اعتبارها نشاط الإنسان الذي يتكلم أو يسمع العلامة اللغوية، وحالته، ومحيطه)، وعرفها آخرون بأنها "دراسة استخدام اللغة، وعلاقتها ببنية اللغة والسياق الاجتماعي"، وأعطانا أ.ج . سميث (A.G. Smith) تحديدا مهما لمجالات المستويات الثلاثة اللغوية فكانت الدراسات التركيبية معنية بالكيفيات التي تتعلق العلامات بعضها ببعض، والدلالية بكيفيات علاقة العلامات بالأشياء، والتداولية بكيفيات علاقة العلامات بالناس[2]

وقد استمر هذا التقليد لدى اللغوين والفلاسفة حيث نظروا إلى مصطلح (علم التخاطب)[أو التداولية] على أنه يشمل دراسة استخدام اللغة في علاقته بالسياق، ولا سيما دراسة الإبلاغ اللغوي؛ لكن يلاحظ أن التقدم الحاسم لهذا المنهج يعود إلى ج .ل . أوستين (J. L.Austin) في بحثه القيم الرائد بعنوان: كيف تجعل من

---

[1] - P. Watzlawick , J. Helmick , Don D .Jackson , Une Logique de la communication ,Editions du Seuil, paris , 1972 , p 16

[2]- محمد محمد يونس على ، وصف اللغة العربية دلاليا ،منشورات الفاتح طرابلس ، 1993 ،ص 117-.

الأقوال أفعالا (How to do things with words) والذي ترجم إلى الفرنسية سنة 1970، وتكشف هذه الدراسة على أن الأداء له بعد" غير تعبيري".

إن أغلب الدراسات الغربية في التداولية اقتربت في تحديد مجالها في جعلها دراسة للكيفيات التي تجعل الخطاب ناجحا، وتبحث عن الوجه الأمثل لجعل التفاعل عنصرا أساسيا فيه، ومن ثم الوصول إلى تحديد المبادئ الأساسية التي تضمن هذا النجاح باستمرار، كما تضمن الشروط اللازمة لأسس هذا التفاعل ببنية الخطاب وتفسيره، والكشف عن نظام التواصل وأطرافه مثل: المرسل والمتلقي والرسالة وسياق الحال [1]

ولاتتكشف قضايا التدولية إلا بالاربباط بين المعنى والوظيفة؛ وعلى سبيل المثال ليكن الملفوظ: هل استطيع مساعدتك؟ وسيكون المقصود منها أداء جملة استفهامية بدءا من وجهة نظر المستوى التركيبي (قواعد التأليف، والرموز اللغوية)، بحيث يلاحظ توسيمها بصدارة أداة الاستفهام، والدلالة تفسر رموز اللغة بوضعها في علاقات مع شيء آخر قد تكون الحقيقة الواقعية أو تأليفات أخرى لرموز هي التي " تعطيه " معنى من المعاني، ويمثل ذلك عملية مساعدة خارج السياق والظرف؛ ويعني ذلك أن السياق والظرف الذي قيل فيه هذا الملفوظ يبقي على المعنى الاستفهامي لهذه الجملة، ولكن يمكن له أن يأخذ معنى خاصا مثل قول القائل: (يبدو أن هذه الحقيبة التي أحملها ثقيلة) . ينتظر هذا السؤال من المتلقي إذا كان ابنا شابا بالغا، هل استطيع مساعدتك (في حملها)؟، وإذا كان طفلا فهو يتصن اعتذار: يا بني لا أستطيع حملكم معا الحقيبة وأنت، أو قولك: يبدو أنك تبحث عن شيء هل استطيع مساعدتك (= أتسمح بإعطائك بعض المعلومات)؟ وقولك سأذهب غدا إلى الجزائر فإذا كنت داخل الوطن سيكون المقصود الجزائر العاصمة وإذا كنت خرج الوطن فسيكون المقصود الوطن، والتداولية التي تحدد الاستعمال بإمكانها أن تقدم أشكالا للتخاطب، وتبين أن لهذا الملفوظ وظيفة في التواصل، ويكتسبها من المرسل زمن إنتاجها، وتكون مجرد تحديد ووصف أو تحذير أو أمر.

وهكذا فإن التداولية تدرس العلاقات بين مستعملي العلامات (الباث والمستمع، أو الكاتب والقارئ)، ونتائج خضوع العلامات لتركيب له تفسير دلالي.

---

[1]– محمد محمد يونس علي ،وصف اللغة العربية دلاليا ،ص 118.

وعلى الرغم من تطور النظرية الدلالية فإنها كما يقولا صاحبا كتاب علم الدلالة: "ما زالت بعد لم يوجد لها انتظام بنيوي لميدانها الإجمالي"[1]

ومن جهة أخرى فهي تعني تعدد المعاني، وتجعل الكلمة تقبل في سياقها كل ما هو غير لساني كالثقافة والمعرفة الموسوعية، وجو الخطاب، وأنظمة المعارف والاعتقادات، كما يندرج أيضا ضمن التداولية مستعملي العلامات، وسمات الأداء، والسياق الظرفي، والأفعال غيرالمعبرعنها، والملفوظات المنجزة، والافتراضية.

وفي الحقيقة فإن هناك تداخل بين علم الدلالة والتداولية، وهذا التداخل لا يمنع من التمييز والاختلاف بينهما، وفي هذا الصدد فقد أورد صاحبا كتاب علم الدلالة ما قال به بريكل (Brekle) في التمييز بينهما من خلال هذا الخطاب " في صباح يوم من الأيام تلقيت إنذارا من مصلحة الضرائب."لقد فهمت " محتوى هذا الإنذار بكونهم يلحون علي بدفع ضريبة تقدر بـ 600ف وهذا الفهم مرتبط بظروف النص، هذا من مظاهر الدلالة، ولكن فهم محتوى هذا النص يرغمني أن لا أتركه إلا بمعرفة القواعد التداولية التي تتضمن مثل هذا الإنذار، والتي يفرض علي أن أدفع هذا المبلغ، وعلى هذا الأساس تبدو تداولية نص مرتبطة أكثر بالنظام المالي الشرعي للمجتمع، وهذا هو التفسير التداولي. [2]

وتعد هذه الجوانب الإضافية من التداولية التي تتجاوز في معناها حدود علم الدلالة، وقد ناقشها بشكل أكثر إلماما بإشكالياتها "جون لاينز" في كتابه (اللغة والمعنى والسياق)، وبخاصة في فصل "الأقوال والافعال"، فهو مثلا يلم بجوانب فعل "يقول" الذي "يعني من ناحية "ينطق" بصورة عامة أو "يؤدي عمل كلاميا " على نحو أكثر تقنية . فالقول حسب هذا المعنى للفعل يتضمن أنواع ثلاثة مختلفة من العمل:

1. فعل إنتاج النقش.
2. فعل تكوين الجملة.
3. فعل وضع تلك الجملة في سياق معين. [3]

ننتقل إلى مظهر آخر من الدراسات اللسانية والأسلوبية التي تستفيد من النظرية التداولية والتي ستتفاعل في جذورها مع حقائق منهج الدراسات اللسانية

---

[1] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P 55.

[2] – C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978 P56

[3] - جون لاينز،اللغة والمعنى والسياق ،، ترجمة ،يونيل عزيز، دار الشؤن لثقافية العامة، بغداد، ط1 1987 ص202

السوسيرية، ولا عجب في ذلك فقد نشأت كل النظريات من الدراسات اللغوية الحديثة وفلسفاتها ونظرياتها ومناهجها ومنها النظرية التداولية التي استفادت خاصة من الحقائق العملية لمايعرف بتحليل ملفوظ الكلام الذي طوره بنفنيست من وجهة النظرية اللسانية التي ستستفيد منها الدراسات اللغوية وتحليل الخطاب والأسلوبية والنقدية من وجهة النظرية التداولية بصفة خاصة على النحو الآتي:

أ . نحو تحليل الملفوظ:

لقد رأينا أن التمييز السوسيرى بين اللغة والكلام وجه وطور الأبحاث اللسانية في طريق متميزة أدت إلى استثمار بعض الأدوات المنهجية البيداغوجية، لكن طبيعة هذا التقسيم قاد إلى وضع لسانيات الكلام التي ستتأسس عليها الأسلوبية الحديثة في مظهرها التداولي.

ولقد نشأت بفضل اللساني أميل بنفنيست منذ الستينيات لسانيات الملفوظ التي ستعمق المنهج الأسلوبي التداولي في مقارباته لأنواع الخطاب في مقاصده وبنياته وآثاره وبخاصة أنماط السرديات وأساليبها، وكان يقصد منها بلوغ فعل الكلام في الوقت الذي يختار فيه الفرد لغته، وقد حاول بنفنيست تجاوز الفصل بين اللغة والكلام بدراسة كيفية جعل الكلام تمرن خاص لإدراك الذات المتكلمة للغة.

وقد قال عن ذلك بنفنيست: "هناك فرق عميق بين اللسان بوصفه نظاما من العلامات، واللسان بوصفه تدريبا للأفراد، وحين يمتلكه الفرد ينقلب في اللحظة إلى خطاب"[1].

وكما نلاحظ فإن بنفنيست جعل تصورالخطاب بدل تصور الكلام؛ ولا يخفى أن التمييز بين اللغة والخطاب يخضع لنشاط المتكلم، ومن ثم يقود إلى بناء سنن اللغة، ويتوقف عند هذا المسعى.

أما التمييز بين اللغة والخطاب فيحاول دراسة النشاط الذي يحول اللغة إلى خطاب، ويضعها في استعمال وفعل؛ وهذا التمييز يؤدي إلى تصور نظرية جديدة للنص، وهذا النص يمكن اعتباره من وجه آخر بكونه متوالية إحصائية للعلامات دون ربطه بفعل إنتاجه؛ وهكذا يصبح بالإمكان النظر إليه على أنه أسلوب لامتلاك اللغة، وتدريب إنتاجي للخطاب، وسيصبح بمقتضى ذلك إدراك النص على أنه أثر للملفوظ.

[1] -E . Benveniste, Probleme de linguistiqe geneerale 1 , paris , gallimart , 1966 , pp.254-255.

ويمكن تحديد الملفوظ بأنه: أسلوب يجعل العلامات اللسانية تكون متحققة ومتحملة ومتعهدة من الذات المتكلمة في ظروف مكانية وزمانية خاصة، وهكذا يصبح الخطاب مترادفا للملفوظ؛ لإن طريقة تحقيق اللغة ومحصلتها (النص في عمله) يختلطان.

ب . مؤشرات الملفوظ.

قال بنفنيست: إن اللغة تملك عناصر ذات امتياز تحول اللغة مباشرة إلى خطاب : وهي "مؤشرات" أشخاص مثل ضمائر الأشخاص والظروف الزمانية والمكانية نحو: هنا والآن... وهي عناصر لا يتغير معناها إلا حين تطعيمها بمتطلبات الخطاب: "إن دورها يتمثل في تقديمها كأداة للتحويل، والذي نسميه تحويل الكلام إلى خطاب، وإذا أردنا تجسيد الشخص الوحيد المعلن بـ "أنا"فإن كل القراء بالتناوب يصبحون فواعل؛ فالاستعمال على هذا الأساس من أجل ظرفية موقف الخطاب، وليس شيئا آخر"[1].

وما يجب الإشارة إليه أن رومان جاكبسون . وقد تابعه أ . جسبرسن . عرف هذه المؤشرات بكلمة إنجليزية (shifter)، والتي ترجمت إلى اللغة الفرنسية بمصطلح "embrayeur" لأنها تحدد "وحدات السنن التى تحرك الرسالة نحو موقف[2]، و هذه العلامات هي في جميع الأحوال تتناسل من جديد في كل مرة حيث يلفظ الملفوظ، وفي كل مرة تتعين من جديد.

وبحسب بنفنيست فإن نوع المؤشرات لا يدرك معناها إلا بمرجعية فورية ضرورية لفعل الملفوظية، وهذه المؤشرات تغطي ضمائر المتكلم والمخاطب والظروف والصيغ الظرفية، وهكذا فإن ضمير "أنا" الشخصي المتلفظ لا يستطيع شكله اللساني تعيين معناه إلا في فعل الملفوظية الذي يتضمنه.

ج . المناويل الشكلية للتلفظ:

وإذا كانت مسؤولية بعض أصناف العلامات "المؤشرات" بهذه الصورة فإن الأداء يقدم عوامل ضرورية إلى الوظائف الكبرى التركيبية، وفي الواقع فإن المتكلم يكيف اللغة بطريقة نوعية بواسطة الاختيار الذي ينجز في كنف الأصناف التركيبية والمناويل، وزيادة على الشكل الذي يفرض نفسه، فإن الملفوظ يعطي شروطا

---

[1]- E . Benveniste, Probleme de linguistiqe geneerale 1 , paris , gallimart , 1966 , p 254.

[2] -R. Jacobson , Essais de linguistique Generale , paris , ed , de menuit , p . 178.

ضرورية للوظائف التركيبية الكبرى، ويقدم نمطين للملفوظ: النمط المحكي والنمط المقالي أو الاستدلالي.

وحين يحقق الملفوظ ـ بحسب بنفنيست ـ يبدو واحدا من " الأفعال السرية، وبفضلها تصبح اللغة متحققة بكلام متحدث" ، وفي هذه الحالة يصبح كل معبر باللغة محقق لها من وجهتين؛ فهو إما أنه يحاول أخذ الأحداث التي يريد تقديمها بدقة، واستبعاد كل تدخل شخصي، وإما بالعكس يقدمها بوصفه معبرا عنها، ومنظما نصه في المقولات الشخصية؛ وبوجه آخر يمكن القول يوجد مسلكين لامتلاك اللغة سواء بالعرض بوصفه "أنا" أو بوصفه "إن كان "والأحداث تحكي نفسها بنفسها، والنظام الزمني منظم حول فعل الماضي " passe simple"ويخفي المعبر عنه، والنظام الآخر منتظم حول الفعل الماضي المستمر المسبوق بفعل الكينونة "passè compose" الذى يأخذ مخطط الأداء دور الكاشف للمعبر عنه.

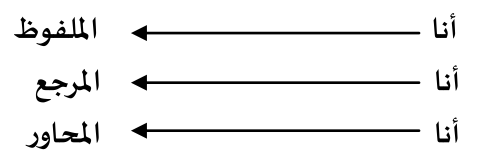
وهكذا فإن بنفنيست ميز بين الملقوظ الحكائي، وملفوظ الخطاب. وفحص كيفيات التمييز بينهما.

ونشير إلى أن بنفنيست قد أكد على أن هذا التمييز لا يتوافق مع التضاد المعتاد بين اللغة المكتوبة والشفوية، وفي الوقت نفسه يلح على التداخل بين نمطين من الأداء في أفعالنا الكلامية؛ وهذا التلاقي بين الخطاب والحكاية نستطيع ملاحظته في استعمال الماضي البسيط في صيغة الشخص الأول. وبنفنيست أشار إلى أن الماضي البسيط يظهر في الحكاية، ومع صيغة الشخص الأول في الخطاب.

وهذا التوتر بين نمطي الأداء يفسر تقريبا ندرة كذا من الأشكال، لكن استعمالها يكون تداخلا لنمط أداء آخر، ويمكن لنا أخذ هذا السؤال إلى أبعد حد ممكن حين دراسة ظاهرة التكثيف الأسلوبي.

د . ترسيمة التلفظ:

إن أسلوب التلفظ يتمحور حول المتحدث في مواجهة ملفوظه والمحاور والمرجع؛ وفي هذه الحالة فإن فعل "تحويل اللغة إلى خطاب" يضع الذات المتكلمة في موقف التعبير وفي أثناء ذلك تتمظهر ألوانا من المواقف الحرة وغير الحرة، والمتحدث يتكلم مركزا دائما على المحاور، ويتبنى بصفة كلية أو جزئية ما يتكلم عنه، ويصبح ملفوظه الحقيقي محتملا لهذا الشكل المتعدد في دلالته:



هـذه الوضـعية الثلاثيـة لـ "أنـا" بالتأكيـد مسجلة في الملفـوظ نفسـه، ويمكـن الكشف عنها بتحليل عدد من السمات اللسانية؛ وتؤدي أغراضا . من أجل تحديد خصائص أسلوب الأداء . لبعض المفاهيم التي وضعها جون دي بوا.

هـ . النمذجة:

المفهوم ليس جديدا، والقدامى معتادون على التمييز في جميع أفعال الكلام . بين modusوdictum، والأول يوافق وضع العلاقة بين المسند والمسند إليه نحو جاء زيد ومتى جاء زيد؟ والثاني يوافق وضع الذات المتكلمة بالنسبة لوضعها الأول؛ مثل التعبير عن موقف أمل: كم أتمنى حضور زيد.

ولنأخذ هذا التحديد لطرح مفهوم النموذج، وبالنسبة لهذا المفهوم ننتظر منه أن يؤدي غرضه بكيفية تسمح للمتحدث بأن يكون أهلا عما يتكلم عنه؛ وفي هذه الحالة يفترض أن كل ملفوظ يتضمن سمات موقف اللافظ فيما يرسله، ويمكن لنا التمييز بين وضع موقف الذات المتكلمة بالنظر إلى التأكد أو الشك في ما تقوله؛ ومن هذا يحق لنا الكلام عن النماذج المنطقية؛ ومن جهة أخرى يمكن لنا تمييز الأحكام التي يصدرها المتحدث بالنظر إلى مظهرها الإيجابي أو السلبي عما يتكلم عنه؛ وهذه تمثل نماذج التقدير أو عدمه؛ وهي تقرأ في الأصناف اللسانية المستعملة في الخطاب؛ ومثال ذلك الظرف الذي يخبرنا عن نمذجة منطقية أو صيغة تركيبية نحو: "لايمكن بأن ..." أوالصفة التي تعبر في أحيان كثيرة عن موقف الإعجاب والتقدير أوعدمه، وفحص نماذج من هذا النوع في الخطاب يعمل على إبراز بعده ... وشفافيته، وهذان يؤديان إلى السماح بإظهار طرق الأداء من وجهة نظر المتحدث في مقابلة ملفوظه، كما تحدد طرق الأداء ـ بوصفها موطنا لاختيار العناصر اللسانية ـ

و- البعد النسبي بين المتحدث والملفوظ.

إن حركية امتلاك لغة وتحويلها إلى خطاب، وفي هذه الحالة فإن فعل الأداء يمكن أن تكون سماته أكثر أو أقل قوة، والمتحدث يحاول أخذ مسؤولية تضمين ملفوظه على نحو كلي أو جزئ بخصائص الزمان والمكان، وامتلاك اللغة على هذا النحو سيكون موسوما في الملفوظ باستعمال السمات اللسانية للأداء: الإشارة إلى الأشخاص والمؤشرات... الخ

"إن التلفظ يحدد على أنه موقف الذات المتكلمة في مواجهة ملفوظها، وهذا يمثل قسما من عالم الموضوعات، وسيكون وصف طرق التلفظ وشكله بعدا نسبيا بين الذات المتكلمة نفسها وهذا الملفوظ، ويترجم هذا البعد قواعده وتوزيعه وعناصره المكونة له، وبتعبير آخر فإن الذي يحاور ليس الذات ولا التجربة، وإنما الأثر الذي ينقل ويتبنى"[1]

قال: ش.وينريش، إن بنفنيست التجأ إلى بعض مظاهر التوليفات التركيبية لتنفيذ تقييدات جديدة؛ وهي لاتظهر في الحكاية إلا مشكلة مع الشخص الثالث في المفرد أو الجمع في الماضي البسيط، والماضي المستمر.

كما أن وظيفة تجلية الكلام بحسب ج. ل. أستين . تقود الدراسة اللغوية بكونها أفعالا، وبكلمة أخرى فالمقصود من تحليل الكلام يفرض هذا السؤال: ماذا أفعل حينما أتحدث؟ ومن ثم قسم الكلام إلى أفعال إخبار وإنجاز نحو أفتتحت الجلسة ورفعت.

2 . التدولية والدراسات الأدبية:

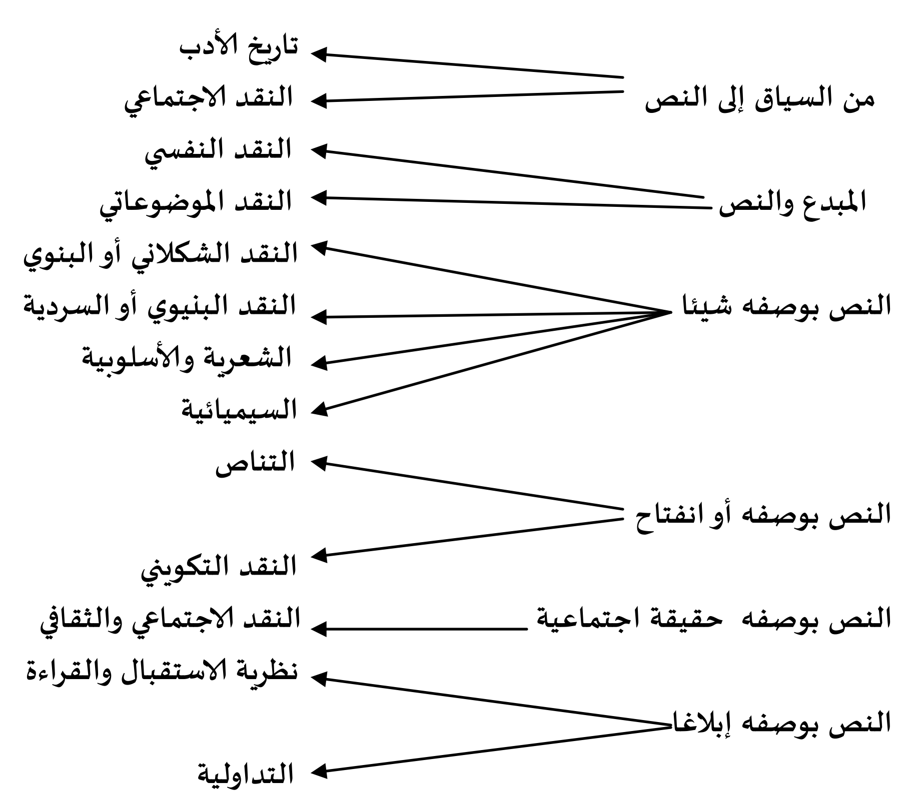
1.2.التداولية والنقد لأدبي:

جاء في كتاب تيارات النقد الأدبي الكبرى الذي صنفه صاحبه اعتمادا على هيمنة العلاقات بين أطراف سبعة: النص والمبدع والسياق والغرض الجمالي والواقع والانفتاح والتواصل، ومن ثم تنشأ تيارات نقدية بالنظر إلى العلاقات البارزة لهذه الأطراف؛ وهي من السياق إلى النص وينشأ عنها تاريخ الأدب، والنقد الاجتماعي الماركسي، ومن المبدع إلى النص وينشأ عنها: النقد النفسي والموضوعاتي، والنص بوصفه نسقا جماليا: النقد الشكلاني والبنيوي والشعرية أو الأسلوبية والسيميائية، والنص بوصفه انفتاحا: التناص والنقد التكويني، والنص بوصفه حقيقة اجتماعية: النقد الاجتماعي، والنص بوصفه تواصلا: النقد التداولي، ونظرية استقبال النص والقراءة [2]

---

[1] -J. Dubois, Enonce et Enonciation ,in langages , n 13 ,p.104.

[2] – G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996.p4-64



والتداولية تحدد بوصفها منهجا، وكيفية لمواجهة الفعل الأدبي، فهي تلتقي مع كل المقاربات التي كانت في السابق تقدم في النقد النفسي والاجتماعي .[1]

إن معنى أي ملفوظ يشترك فيه مركبان: المحتوى الموقعي (قيمته التصويرية)، وقوته غير التعبيرية،التي تبين نمط فعل اللغة (أو الكلام) الذي لا يكتمل إلا حين يلفظ بالإضافة إلى الكيفية التي يجب أن يستقبل بها، وبهذ فإننا حين نتكلم لا نوصل غير الفعل مما أردنا تبليغه من فعل إفهام المتلقي الذي يتلقى الأداء، وفعل اللغة لايؤدي مهمته كاملا إلا بشرط وقوف المتلقي على مقصديته؛ ومن هذا المنظور فستكون مهمة التداولية دراسة كل ما يمس نجاعة الخطاب في السياق وأفعال اللغة.

[1] - G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996.p 61

2.2. قوة أفكار التداولية:

أ . أنواع الخطابات:

إن التداولية تأخذ بشكل واسع لحساب التدليل اللساني، وكل استراتجيتها توضع في عملية تفسير المحتويات الضمنية التي تتم من المتلقي (بوصفها فرضيات . أو تحت الإدراك)، وتدرس أيضا الأنواع الأدبية، وهذه الأخيرة لا يمكن اعتبارها طرائق تعبيرية، ولكن هي جهاز تواصلي محددبصفة اجتماعية، وليس بمقدورها النجاح التام إلا ضمن سياق محدد .[1]

ب . سنن الخطاب:

هذه السنن تحدد الكفاية التداولية، وهي المعايير التي يفترض تبجيلها في حالة تأدية لعبة التغييرات القولية، وأي نوع من هذه السنن هي المسلك الجيد لتلاقي القراءات؛ وهذا يمثل عقدا اتفاقيا ضمنيا والذي من خلاله قدمت كاترين كيربرى قائمة إجرائية هي: مبادئي التضامن، والملاءمة والصدق، وقوانين الإبلاغ، والشمولية والنمطية، وهذه القوانين المقالية ينضاف إليها قوانين السلوك الاجتماعي: المهيأة من الآخر، والمرعية ذاتيا [2].

والعقد الأدبي تنشأ عنه هذه القوانين انطلاقا من طبيعة النص بوصفه فعل الأداء، وعلى هذا الأساس فإن العمل الأدبي يكون في قمة هذه القوانين نتيجة الوظيفة الحقيقية للأقتصاد في الجهد، وبعلاقاته التي تجعل كل عمل أدبي من نمط الفعل المؤسس على الاستعمال غير الأدبي للخطابات.

ج . الانعكاسية:

إن التداولية تسمح بوضع ظواهر الانعكاسية من خلال الخطاب الذي يعكس بصفة واضحة نشاط أدائه، ويحلل بوصفه تشابكا من المستويات، لأن الأداء يتداخل مع الملفوظ الذي يرجع بدوره أداء بدل اكتفائه بالحديث عن العالم.

3.2. تحقيق التداولية:

أ . التداولية بكونها أفقا للنقد:

إن التداولية تلح على خصائص تفاعل وانعكاس الخطاب وعلاقاته بالمعايير، ويسجل هنا الفعل اللغوي ضمن خصائصه.

---

[1] -– G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996 p 61

[2] -– G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996 p 62

ب. النظريات الأدبية الكبرى:

إن م .ش.أبـرامس (H.Abras.   M) طـرح في المـدة الأخيرة تصـنيفا للنظريـات الشعرية، والتي توافق في الوقت نفسـه وصـفه لها من رؤية تطورية، وقد أقـام فيما أسماه بأربعة عناصرمكونة للسياق الأدبي، وهي: المبدع، والقارئي، والأعمال الأدبية، والكون، وكل نظرية من النظريات تكون نتيجة هيمنة واحد من هذه الأطراف، وبهذا التصـنيف العـام الـذي أدخـل التداوليـة وجعلهـا مـن التصـنيفات الكبرى لتطـور النظرية الشعرية، بل جعلها هي الحلقة الوسطى بين نظرية المحاكاة وغيرها من النظريات التعبيرية والوضعية.

والنظرية الأولى تركز أساسا على العلاقة بين الأعمال الأدبية والكون؛ وهذه هي نظريات المحاكاة.

وفي القرن السـابع والثـامن، تكونت مذاهب تهتم أساسا بالعلاقة بين الأعمال الأدبية والقراء، وهذه من النظريات التداولية.

ثم جاءت الرومانسية فركزت أساسا على المبدع وموهبته الذاتية، وفي هذه الحالة يجوز لنا الكلام على النظريات التعبيرية، وأخيرا فإن ظهور الرمزية فتحت عصر النظريات الوضعية التي تصف الأعمال الأدبية كما هي، وهذا التقسيم يبقى واضحا ومفهوما، ولا يتوافق إلا بالنظر إلى التطور المتحقق في إطار الشعرية، كما أن نظرية أرسطو ستبقى تتراوح بين المحاكاة والوضعية[1]

وهكـذا تكـون التداوليـة أحـد التيـارات لأدبيـة الكبرى المتميزة بإتحـاد أسسـها المعرفية والفعلية المبنية على تكامل نظام تواصلها الإبلاغي.

4.2. التداولية والأسلوبية:

لقد أصبحت النظرة إلى الخطاب وأسلوبه لا تكون متكاملة إلا بإدخال النظرية التداولية ضمن تفسير الفاعلية التي تتم فيها عمليات استعمال اللغة ومكوناتها حين الأداء والتلقي الـذي صـار يعني كل الظروف والملابسـات والأحـوال والسـياقات التي تمت فيها أفعال إنتاج الخطاب وتواصله الشامل الواسع الدائم.

يقول روبير اسكاربيت بما معناه: يجب أن نضيف إلى تحديدات اللغة والفنون الأدبية تحديد العنصر الذي يصعب تفسيره وهو ما ندعوه الأسلوب، وعلى الرغم من

---

[1]- O .Ducrot / T. Todorov .Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage . editins Seuil .Paris .1972 .p109

قول بوفون (Buffon) المشهور: إن الأسلوب ليس هو الإنسان فقط بل إنه المجتمع أيضا . والخلاصة أن الأسلوب بهذه الصفة يكون رابطة له أصوليته – الاتباعيات- وله انشقاقاته الخلاقة التي تعتمد عليه؛ وتبين التجربة بأننا نستطيع أن نؤرخ أو أن نحدد نصا دون أن نعرف مؤلفه، وذلك بفضل تحليل الخط وبنية الجملة واستعمال أقسام الكلام ونوع الموضوع والاستعارات وبوجه عام المتطلبات الجمالية الكبرى للمحيط والتي نستطيع أن نسميها اللياقات؛ ومهما بلغت عبقرية الكاتب الخلاقة فبإمكانه الاختلاف عن غيره، ولكنه لا يمكن له أن يتجاهل متطلبات ذوق بيئته؛ ومن ثم متلقيه

ولايمكن أن نفهم بشكل أفضل فوضى الأساليب في القرن السابع عشر في فرنسا – المحذلق والباروكي والهزلي والسحري – إلا إذا نظرنا بوضوح أكثر إلى الجماهير المختفلة التي هي أساس كل ذلك. إذ لا يختلف الناس في ثقافتهم أو لغتهم أو مذهبهم فقط ولكنهم فوق ذلك يؤلفون جماعات وفرقا وزمرا لكل منها بئته وأسلوبه بل وجمالياته [1]

وهذا الفهم المتكامل لمكونات أسلوب أي خطاب لغة وأداء وتواصلا وسياقا يقربه من النظرية التداولية؛ بل إنها أصبحت الأسلوبية السيميائية تتضمن الأطراف الثلاثة التي يتحقق بها هذا المنهج المتميز الذي يعد من أكمل المناهج الأسلوبية وبخاصة عند واحد من أهم أقطابه، وأعني بذلك هنريش بليث الذي يدمج كل العناصر في النموذج التواصلي المستوعب لجهود القدامى والمحدثين وبخاصة تصنيف ش . موريس الأمر الذي سهل عليه التمييز بين الانزياحات الأسلوبية الثلاثة التركيبية (العلاقة بين الدلائل)، والدلالية (العلاقة بين دلالة الخطاب والواقع)، والتداولية (العلاقة بين دلالة الخطاب والمرسل والمتلقي)[2]

وهذا الباحث بنزعته التأصيلية يحاول الكشف عن أبعاد التداولية وأثرها في البلاغة القديمة ويحصرها في" ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية، واحد منها فكري واثنان عاطفيان، أحدهما معتدل والثاني عنيف (انفعالي أو تهييجي).

1 . المقصدية الفكرية، وتضم مكونا تعليميا ومكونا احتجاجيا، ومكونا أخلاقيا، وليست هذه المكونات مفصولة بعضها عن بعض، بل إنها متداخلة على الدوام.

---

[1] –روبير اسكاربيت ،سوسيولوجيا الأدب ترجمة آمال أنطوان عرموني ، منشورات عويدات ،بيروت،ط1 1978ص144-145

[2] – هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري،دار سال – الدار البيضاء المغرب (د.ت) ص10

ب ــ الغرض التعليمي، ويهتم باخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف ويتولاه الجانب الاخباري من الخطاب، كما يقوم به أيضا كل تقديم موضوعي (كما في النصوص العلمية والإخبارية).

جـ ــ الغرض الحجاجي، ويتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكنا بالرجوع إلى العقل، ويمكن أن يتحقق هذا الغرض بالحجة المادية (الحجة غير الصناعية) المعتمدة على الوقائع الموضوعية (العقود والشهادات)، وعلى الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع (ما يهم الاخلاق مثلا)، ويتحقق هذا الغرض من جهة أخرى بالحجة المنطقية وشبه المنطقية (الصناعية)، التي تسير من الخاص إلى العام (الاستقراء)، أو من العام إلى الخاص (الاستنباط)، والغرض من ذلك جعل غير المحتمل محتملا، وغير الأكيد أكيدا.

د ـ الغرض الأخلاقي، ويتعلق بتعليم المستمع في مجال الأخلاق، ويتضمن عناصر تعليمية واحتجاجية كما يتضمن دعوة إلى العقل...

5.2. وللمقصدية العاطفية المعتدلة مكونان: مكون غائي، ومكون غير غائي، وهما معا ينتجان انفعالا خفيفا (التعاطف مثلا) يحمل اسم إيطوس (éthos)...

أ ـ غرض المكون الغائي هو اقناع الجمهور بواسطة الإيتوس، ولذلك ينبغي أن يكون هدف الاقناع خارج النص(شراء شيء مثلا)، يظهر في مدخل الخطاب، وكذا جميع النصوص الأخلاقية (مثلا الكوميديا، والنص الإشهاري).

ب ــ غرض المكون غير الغائي هو المتعة الجمالية للجمهور، وغياب العزم أو النية...

3 . مقصدية التهييج، وتكمن في البحث عن الانفعالات العنيفة (الحقد، الألم، الخوف)التي تسيطر على الجمهور...[1]

6.2. السردانية السيميائية والتداولية:

حددها كريماس من خلال فحصه للخطاب السردي وأدى به إلى التمييز في المستوى السطحي بين البعد الإدراكي والبعد التداولي هذا الأخير يخدم بأي شكل من الأشكال المرجع الداخلي لذلك، والبعد التداولي معترف به في السرد، ويرتبط بصفة مجملة بالأوصاف التي من خلالها تصنع دوال السلوكات الجسدية، وتنتظم في البرنامج السردي، ويأخذها المتلفظ بوصفها أحداثا تكون مستقلة عادة في

---

[1]- هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري،دار سال – الدار البيضاء المغرب (د.ت) ص17-18

استعمالها عن مستوى التعرف؛ والأشياء التداولية يعترف بها بوصفها قيم وصفية (مثل الأشياء المكتنزة أو المستهلكة) بواسطة علاقة التضاد في قيم المناويل؛ وبهذا المعنى فإن التداولية يمكن إدماجها في الوظيفة الثالثة لـ ج . دومزيل (G. Dumézil).

وبمراعاة هذه الوظيفة يمكن التمييز بصفة تلازمية بين الفعل الإدراكي والفعل التداولي؛أو بين الذات الإدراكية والذات التداولية، كما نميز بين الملكة والإنجاز الإدراكي والتداولية[1]

هذه بعض النظريات والمظاهر الخاصة بالتداولية بكونها تمس كل النشاط الإدراكي العملي الإنساني للرسائل المختلفة التي يشكلها في مقامات وحالات متنوعة بحسب أطراف التواصول وفاعليتها، والوجوه المثلى للبنية التي تقبل التفسير ضمن هذه الكلية المعقدة وشروطها.

---

[1] –A.J.Greimas. J. Courtés . Sémiotique Dictionnaire du Langage .Hachette Paris .1979 p 288

الفصل العاشر

الأسلوب في النقد العربي الحديث بين التأصيل والتحديث

أولا- المدخل:

إن الأسلوبية أو علم الأسلوب من أهم المناهج المعاصرة في دراسة خطاب التواصل اللغوي الأدبي وغير الأدبي، والكلام عن نشأته في بداية هذا القرن لا يمكن النظر إليه بوصفه طفرة علمية ظهرت هكذا دون أن يسبقها تجارب، وممارسات إبداعية ثقافية حضارية، وأفكار نقدية متراكمة جربت ضمن تصورات معرفية مسخرة أساسا لفهم الظاهرة الأسلوبية، ولعل تاريخ الإنسانية في محطاته الكبرى كان تاريخا أسلوبيا بالنظر إلى أن الأسلوب هو قبل كل شيء مشروع حضاري يسعى إلى التأثير في الإنسان لبنائه من الداخل لكي يتمكن من تغيير واقعه الخارجي في أحسن صورة تليق به وبالرسالة السماوية والإنسانية التي يؤمن وبما تقتضية ليؤدي الإنسان دوره في الحياة كاملا.

وإذا كان الأسلوب يسري إلى أبعد حد في النفس لاستكشاف ما في الكون المرئي وغير المرئي، فلا نرى في تاريخ البشرية وحضارتها إلا صراعا مريرا بين الناري والنوراني، والأمر الجلل يكمن في إمكانية التباس أحدهما بالآخر، ولم تكن محنة الإنسان الأول وابتلاؤه إلا أسلوبية، وما رسالة إبليس التي نقلها إلى أبينا آدم وأمنا حواء، والتي نجحت في بث نارها بأسلوب نوراني، وقصة السامري مع موسى، وقصة مسيلمة الكذاب وغيرهم إلا من هذا القبيل، وهكذا إلى يومنا هذا قد يراد من الأسلوب الغواية وقد يراد به الهداية.

فهذه محطات كبرى كان للأسلوب الناري المقنع بقناع النوراني سلطته في مراودة الحق ومراوغته، ولا تدوم حيلته حتى وإن أجاد في اختيار وسائل وسوسته، وفي مقابل ذلك فإن انتصار النوراني على الناري لا يكون حاسما وفعالا وأبديا إلا إذا كان أيضا أسلوبيا بالدرجة الأولى.

فالأسلوب في الأدب والفن والحياة والروح والفكر، لايكون نورانيا إلا استمد طاقته وروحه من مشكاة ربانية في مغالبته وصراعه مع الناري، وعلى هذا الأساس فهو بقدر ما يسعدنا بنشوة انتصار النوراني على الناري، فهو يقلقنا برمزيته المشخصة لمأساة الإنسان وملحمته في معاركه الأبدية الحاسمة قصد تكريس المعرفة والقيم الحضارية النورانية على النارية، ولن يكون هذا التكريس كاملا وأبديا إلا إذا

كان أسلوبيا، وقد اختار الله تبارك وتعالى أن تكون أكبر معجزة لخاتم أنبيائه أسلوبية لأنها لا تفنى ولا تزول بزوال الأجيال والدهور بل هي متجددة باقية إلى يوم الدين.

فالأسلوب هو روح الحضارات والثقافات ومرجعياته التي لا تفنى، وفكرها الذي لن يكون إنسانيا إلا إذا كان أسلوبيا، ومن ثم فالأسلوب روح وفكر؛ والروح ثابتة مستقرة في أصولها ومرجعياتها، ولا تقبل الانفصال عن طينتها الأولى ولا تعار ولا تستعار، والفكر رسولها إلى الثقافات الأخرى، وكل شيء يمكن أن يخفي مصدره وأصوله إلا الأسلوب لأنه يفوح أبدا برائحتين: رائحة صاحبه ورائحة لغته الحاملة لحضارة أمته، ولهذا جاز لنا أن ندخل تعديلا في مقولة بوفون(Buffon) "الأسلوب هو الرجل ذاته"[1] بمقولة "إن الأسلوب هو الرجل ذاته وحضارته" يقول سبتسر: "العلاقات بين الكلمات علاقات حضارية وروحية "[2] فهذا التوافق في الرؤية لهوية الأسلوب بين الشرق والغرب تكشف على أن الروح الإنسانية حين صفائها ورجوعها إلى فطرتها لاتكون إلا نورانية يشع منها الأسلوب، ويصبح جوهرا وروحا محركة للفكر الخلاق المشكل بدوره من توأمين: روح وفكر، فالأسلوب هو الوجود الوحيد الذي يتولد من شيئين ويولد شيئين: أحدهما يقبل التجنيس ولا حرج، والآخر إذا خرج من جنسه مات، ولهذا يصعب نقل أسلوب تفكير وإبداع أمة إلى أمة أخرى، وحتى إن أدعى أحد ذلك فلن يكون إلا كيانا محنطا غريبا يثير قدرا من السخرية والاشمئزاز، ولا يفيد أو يزيد في القيمة الروحية لتلك الحضارة التي نقل إليها، والبرهنة على ذلك بسيطة إذ لا يمكن ترجمة روح أسلوب أي نص وبخاصة إذا كان متميزا في لغته الأصلية إلى لغة أخرى، ونستطيع إدعاء نقل أي شيء من أصله إلا الأسلوب، وأكثر من ذلك فإن بلاغة إعجاز القرآن لا تكون إلا بأسلوب لغتها الأصلية، وهذه من البديهيات، وهكذا فإن الأسلوب لن يكون بروحه الإبداعية الحضارية الحقيقية إلا إذا كان بلغته الأصلية وبخاصة إن كان روح منهجه قرآنيا نورانيا.

وفي ضوء هذه الحقائق فإن شخصية أي حضارة ومستواها أو طبيعة أزمتها لن تتكشف في صورتها الكاملة الدقيقة إلا من خلال أساليب تفكير أصحابها بمعناه الواسع وأساليب حياتهم، وأساليب مواجهتهم لقضاياهم ومشكلاتهم التي تحدثها الصيرورة التاريخية في مواجهتهم للآخر.

---

[1] بوفون ، ترجمة ،أحمد درويش ،"مجلة فصول" ،ج 1،م 5،ع 3،مايو /يونيو،1985،ص204.

[2] - محمد شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ،أصدقاء الكتاب ، القاهرة ،1996،ص58

ثانيا . المراحل التاريخية الكبرى لأسلوب:

ما دام الأسلوب بهذه الأهمية فإن تأريخه عرف ثلاث محطات كبرى: الأولى يكتفي فيها الأسلوب بتحقق حضوره بكونه بنية لغوية إبداعية فنية محضة، وبكونه يتقمص الهواجس والحدوس، ويعبر عن طوابع الانفالات والمشاعر والأحاسيس، وبتمثل هوية المبدع وحضارته، وفي المحطة الثانية يكتسب مفهوما نقديا عاما بمصطلحات مشخصة وظيفية، وفي المحطة الثالثة يصبح معرفة ومنهجا ونظريات وفلسفات وفي هذه المحطة يكتسب الشرعية العلمية، وتجربة المعرفة الإنسانية الطويلة كلها مع علم الأسلوب ومحطاته تاريخه الكبرى يختصرها القرآن الكريم بداية من فترة نزوله وظهور علومه ونظريات إعجازه.

وقد وجد الأسلوب بوصفه إبداعا محضا منذ أن وجد آدم، وعلمه الله الأسماء كلها[1]، وصرخ صرخته الأولى لتبدأ قصة المعرفة والاستمتاع بهذا الوجود، وما حواه من بديع الكائنات والأشياء، فهذه مرجعية تاريخية لتأصيل الأسلوب في بعده الإنساني، وأما تأصيله في بعده القومي فإن نصوصه الإبداعية المحضة لا تتجاوز قرنيين على الأكثر قبل الهجرة.

أما الأسلوب بوصفه فكرا نقديا في بعده التاريخي القومي فهو نابع من العملية الأولى للإبداع بكونه خطابات من الشعريات والسرديات والمقاليات لكون الإبداع والنقد توأمين، وحتى وإن تباينا في حجم الخلقة على افتراض أسبقية الميلاد للإبداع واكتمال بنيته، ولكن في جميع الحالات فهما يتقاسمان الأدوار ويترادفان في رحلتهما في عالم الأدب والفكر؛ ولو تم ذلك بمقولات عامة تعكس أثر الأسلوب، وتعجز عن تحديده والتعرف عليه بكيفية تسمح له بتمييز هويته، ومن ثم الاصطلاح عليه، ولا يخفى أن تسمية الشيء هي البداية الجادة لمعرفته، وقبل أن يتميز أكثر ويتحدد بوصفه نسقا كليا في علائقه المرجعية وطبيعته التركيبية ومحتواه الفكري والنفسي، وفي هذه الحالة ينتقل إلى مرحلة معرفية علمية بحيث يصبح مجرد إدراك لأثر غير عادي في قول أو سلوك حضاري، ويصبح إدراكه مجرد إثبات هوية اسمية، ثم يتوسع في تعرفه ليكون في مستوى مظاهره المعقدة والمركبة، والنظر إليه بكونه ما

[1] راجع الآية (وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبئوني باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين) سورة البقرة ،الآية 31.

هو إلا صاحبه وحضارته التي ينتمي إليها بجميع منظوماتها النسقية التي لا وجود لها إلا في هذه المجموعة من مؤثرات لعمليات التلقي اللانهائية.

هذه القضايا والإشكاليات هي اختصار لتاريخ الأسلوب من منظور تطوري وبيان لحقائقه وأنساقه وآثاره من منظور تزامني وتحييني وتوصيفي.

فالأسلوب في المرحلة الأولى كان مجرد أشكال أبداعية تحقق وجودها ضمن متلق بقي حبيس الضمنية الفكرية والسلبية بإرادته واختياره وفطرته، وفي هذه الحالة فإن النصوص لا تفشي كامل حمولة أسرارها، وفي المرحلة الثانية كان الأسلوب ضمن ثنائية غير متكافئة بين تجارب إبداعية كاملة وإدراك ناقص، وبمعنى آخر فإن إدراك الأسلوب أصبح مثيرا لمفاهيم غائمة نتيجة التفاعل الناقص وغير المتكافئ بين النص والمتلقي.

وفي المرحلة الثانية ينشأ نوع من التكافؤ بعد النجاح في التعرف عما هو مدرك وتحديد هويته باصطلاح ينشئ نوع من الألفة المتنامية التي تصل إلى حد إلغاء كل ما هو لصيق بالأسلوب ليتفرد بمبدعه وحضارته ويصبح لا شيء غيرهما (الأسلوب هو الرجل ذاته وحضارته)؛ فهذا الالتصاق بين الإنسان الفاني والأسلوب الباقي واحد من الإشكالات، ومن ثم يبدأ التفكير في التعرف على هذا الباقي في غياب الفاني، وفي هذه المرحلة يصبح الأسلوب معرفا كغيره من المعارف التي تطمح لكي تكون علما كغيره من العلوم، وقد انتقل من مرحلة أسلوبية العبارة إلى الأسلوبية المغرقة في المادية، ثم كان رد فعل مثالي فجاءت الأسلوبية التكوينية أو المثالية، ووصلت هذه الأسلوبيات إلى مأزق منهجي فكانت الأسلوبية البنائية ثم أسلوبية السجلات ثم الأسلوبية السيميائية، ومازال الاجتهاد في الدراسات الأسلوبية ومناهجها في أوج اهتمام الدارسين والنقاد والبلاغين، والشعريين والفلاسفة وعلماء النفس والجماليين.

ثالثا . الأسلوب في العصر الحديث:

كان الأسلوب في العصر الحديث قبل أن يصبح علما في هذا القرن، فقد كانت دراسته تتم في علوم أطلقنا عليها الفكر النقي لنوحي به إلى المفاهيم التي لم تهتد بعد إلى الاصطلاح عما تحاول فهمه، وإذا كان المصطلح غائبا فإن علوم هذا الأسلوب قد أينعت دوحاتها، وتفرعت في العلوم البلاغية واللغوية والشعرية والنقدية، وترجع في التاريخ الفكري الغربي إلى الفترة اليونانية ثم الرومانية ثم الكلاسيكية الجديدة ثم

الرومانسية بوصفها انقلابا وتجديدا لهذا التراث الفكري والأدبي، ثم تعمق هذا الانقلاب أكثر في تيارات أدبية ونقدية لاحقة مواكبة لروح كل فترة ولتطلعات الإنسان نحو التطور والفهم الحقيقي والتعرف أكثر على طبيعة نشاطه من خلال ما يشكله من رؤى تختصر مشكلات فلسفته وموقعه الوجودي من الكائنات الأخرى.

وكانت قصة الأسلوب أيضا تحمل إرثا تأصيليا ضخما في الفكر المعرفي العربي القديم يتوزع بين علوم القرآن وإعجازه والبلاغة والنقد واللغة والأصول والتفسير وعلم الكلام والفلسفة.

وقد اقترب كل باحث من هذه العلوم والمعارف في دراستهم لظواهر الأسلوب كل بحسب وجهته من عمليات نظام التواصل اللغوي وأشكاله ومستوياته ووظائفه وغاياته، وفي جميع الحالات فقد كان النظر المعرفي المنهجي الحقيقي للأسلوب منطلقا من دائرة محورية هي: "ظاهرة إعجاز الأسلوب القرآني" الذي يتميز عن أي خطاب آخر مألوف في تلك الفترة، وما زالت هذه الدائرة تتوسع حتى أصبحت بحجم كل هذه المعارف والعلوم والفلسفات.

كما يتحكم كل دارس للأسلوب في العصر الحديث بحسب غائيته ورؤيته، واختياره لمنهجية الاستفادة من هذا التراث الضخم الدائر في فلك الكشف عن أسرار الأسلوب بالإضافة إلى مواقفه إزاء القضايا الكبرى، والتي تحدد بدورها طبيعة التشاكل والتباين لوسائل وأشكال المادة اللسانية بمستوياتها التركيبية والدلالية والتداولية المسخرة في الحوار الأدبي الشامل في معرفة النفس والكون والجمال والقبح والأخلاق والوجود والمصير والعقائد، وهذا النسيج من المقاربات من ظاهرة الأسلوب تحضر وتغيب بدرجات متفاوتة عند الدارسين المحدثين الذين يركزون في مناهج دراساتهم للخطاب الأدبي على مكونات الأسلوب ومستوياته وفاعليته التعبيرية وجمالية أشكاله وأنساقه، ويمكن لنا أن ننظر إلى هذا النوع من الدراسات ضمن رؤيتين :

الأولى تطورية وصفية تصنيفية يهمين عليها الفكر النقدي المتحرك داخل منظومة من الأدوات الإجرائية والتي لاتتفاوت في قراءاتها التأويلية الجمالية للأسلوب، و بما تعتقده في عمليات الإفراغ والشحن للأدلة التي لاتكون أبدا بريئة في إبلاغها التلقائي من تقاطع بين وعي المبدع ووعي النص ووعي المتلقي المشبعة بحال السياق وأدلجته من الملفوظ النفسي والاجتماعي والحضاري والروحي.

والثانية كالأولى في طبيعة رؤيتها ولكنها تختلف عنها في كونها يهيمن عليها الاهتمام الأسلوبي القديم الجديد، فهو قديم من حيث مفاهيمه المعرفية المدرجة ضمن علوم معروفة كلها تعنى بإواليات التشكيل والبناء وطرق الدلالة والتأويل، وهو جديد بوصفه يحاول الاستفادة من منجزات علم الأسلوب المستحدث في القرن الماضي بجميع مدارسه وفلسفاته المعرفية والجمالية وتطبيقاته على مدونات خطابية مختلفة.

والرؤية الأولى يمكن التمييز فيها بين محاور كبرى:

1 ـ محور التأصيل والمعيارية المحضة: وتمثلها أساسا بعض الدراسات البلاغية واللغوية والنقدية التي يندرج فيها كل النقاد والبلاغيين واللغويين المحدثين المصنفين ضمن التيار التقليدي المحافظ، وهم كثر، ولعل أبرزهم المرصفي في الوسيلة الأدبية.

ويكفي التدليل على الاستغراق في التأصيلية الاتباعية المعيارية المحضة أن المرصفي وهوشيخ النقاد في تلك الفترة لم يتجاوز في نظرته إلى الأسلوب سواء من حيث بنيته أم وظيفته أم معاييره الفنية أبا هلال العسكري و ابن خلدون، فالأول قد لخص له أبواب كتابه العشرة حينما تكلم عن فن القريض[1]، والثاني نقل له تعريفه المعروف المشهورللأسلوب[2]، بالإضافة إلى ذلك فقد استطاع بلا مواربة أن يجترويلم بمقاربات ابن الأثير عن الأسلوب في مثله السائروكذلك أدب الكاتب والشاعر، ومقدمة ديوان الحماسة للمرزوقي والتحف والظرف لأبي منصور الثعالبي وغيرها.

2 ـ محور التجاوز النسبي للقيمة المعيارية للدرس الأسلوبي: ويمثله كل الدارسين الذين اقتربوا من ظاهرة الأسلوب من وجهة النظر التعبيرية؛ وكانت نتيجة طبيعية لتأثرهم بالتيار الرومانسي، وأصبح التركيز في الدرس الأسلوبي على المحتوى العاطفي أكثر من الجوانب البنائية اللسانية والبلاغية والتركيبية، ولعل أبرز هؤلاء النقاد التأثريين ميخائيل نعيمة في غرباله والعقاد في ديوانه وبخاصة الريحاني و جبران في تأملاتهما النقدية، وغيرهم.

[1] حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية،ج2 ، ص 375.

[2] المرجع نفسه ،صص468.

ونأخذ نماذج من بعض مقاربات هؤلاء من الأسلوب، يقول جبران خليل جبران :"لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي، لكم منها الألفاظ وترتيبها ولا يبلغه لكم منها قواعدها الخاتمة، وقوانينها اليابسة المحدودة، ولي منها نغمة أحوال رناتها ونبراتها وقراراتها إلى ما تبثه رنة في الفكر، ونبرة في الميل وقرارةفي الحاسة.

لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنما نحو الشاطيء فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله أم القافية في أوراق الخريف تسير معه.. "[1] هذه إطلالة تكشف عن نظرة هؤلاء إلى الأسلوب، وهي جديدة في مواقفها وروحها.

وعلى العموم فإن هؤلاء النقاد مهدوا لتقبل الأسلوبية التعبيرية التي أخرجها بالي مؤسس الأسلوبية في العقد الأول من القرن الماضي ــ من الدراسات السوسيرية اللسانية الوصفية، وأراد لها أن تكمل الحلقة شبه الغائبة في دراسة أساليب الكلام وعلاقتها بالمتكلم في جوانبها النفسية الوجدانية المتنوعة بتنوع المتكلمين، فهذه الألفاظ لها القدرة في دخلنة الإنسان وامتصاص الانفعالات التي يعيشها حينما يؤدي كلاما سينظر إليه بالقدر نفسه على أنه ملفوظ لساني و نفسي يكشف عن شخصية صاحبه.

3 ــ محور التأملات النقدية الموستوعبة للمكونات الأسلوبية، وفي هذا الصنف من الدراسات يمكن تحديد منحيين يتميز أحدهما عن الآخر.

أولهما المنحى البلاغي النقدي وتغلب عليه تلك المنهجية التي تقترب من الأسلوب ضمن التصنيفات البلاغية الكبرى المعروفة، ومحاولة توسيع مداها الدلالي، والاستفادة مما استجد من حقائق العلوم الأخرى وبخاصة علمي النفس والاجتماع، ويمثل هذا المنحى لطفي السيد في تاملاته البلاغية النقدية المتميزة بالنسبة لزمنه كما هي في كتابه "فن القول"، وأحمد حسن الزيات في كتابه: "دفاع عن البلاغة"، وكل الدراسات التي حاولت استنطاق الألفاظ والتراكيب والبنيات النصية لتبوح بأسرار العواطف والهواجس ...الخ .

وثانيهما منحى تجاوز النظرة البلاغية؛ وتضم ثلاث نزعات هي:

[1] - أنس داود، التجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي للنشر بيروت 1967، ص 125

1ـ نزعة اختيار وقائع الأسلوب الفني النصي النوعي الشامل أو المعزول، وربما أحسن من يمثلها تلك الدراسات التي اقتصرت على توقيعة واحدة أو أكثر من التوقيعات الأسلوبية في مستوياتها التركيبية والدلالية والتداولية في مستوى الوحدات الأساسية الكبرى والصغرى ضمن مدونات نصية نوعية، وهذا النوع من الدراسات كثيرة ومتكررة والاختلاف لايتعدى في أغلب الأحيان طبيعة المدونات نفسها.

2. النزعة الأسلوبية الاستطيقية المحضة ويمثلها خاصة أصحاب الاتجاه الجمالي وهؤلاء وسعوا دائرة التناص بين الأسلوب والخبرة الفطرية الانسانية بجميع أنساقها ومحتوياتها الفكرية والروحية وخلصوا الأسلوب الذي أصبح محورا أساسيا لفلسفات مثالية من كل مرجعية نفعية، كما وسعوا التناص في رؤاهم وتأملاتهم النصية مع التراث الفكري الانساني وبخاصة ذلك الفكر الذي كان رد فعل على الفلسفات المادية المحضة الطاغية التي تفرغ أي نشاط إنساني من محتواه الروحي ومنه الأسلوب، ويمثل هذا المنحى لطفي عبد البديع في كتبه: التركيب اللغوي للأدب واللغة الشعر وعبقرية اللغة في رؤية الإنسان والكون وفلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، ومصطفى ناصف في كتبه النقدية واللغوية والبلاغية والمعرفية، وزكي العشماوي في كتبه النقدية والجمالية...

ونأخذ كتاب لطفي البديع: " التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأسنطيقا" ويعرف به في قوله: "هذا كتاب يحمل إلى العربية فكرا جديدا تستقيم فيه لعلم الأدب طريقته، فقد طالما انحرفت به الأقلام إلى غير موارده .. أرهقته البلاغةبمنطقها الصوري... وأغرقه طوفان الجغرافية والتاريخ... والتوى به علم النفس إلى غير غايته، وأفضى به علم اللغة والنحو إلى طريق مسدود..."[1]

ويحصر مهمته في التأسيس التأصيلي لتجاوز واقع الدرسات الأدبية قديمها وحديثها، ولكن هذه الثورة لا تلغي كل التراث وبعض الممارسات النقدية الحديثة، وبخاصة تلك التي تؤصل وتؤسس لوجهته المثالية وبخاصة عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي فتحت آفاقا أسلوبية على الأقل في مستواه النحوي والبلاغي، وبنديتو كروتشيه، وسبيتسر ذلك الأسلوبي الألمعي الذي انقذ هذا المولود الأسلوبي الجديد من النظرة الغارقة في الوضعية التي لا تتحاشى الازهاق بروحه.

---

[1] لطفي عبد البديع ،التركيب اللغوي للأدب ،مكتبة النهضة المصرية ،ط 1 ،1970،ص5.

3ـ نزعة نقد الأسلوب من وجهة النظر النفسية، وتمثلها تلك الدراسات التي حاولت الاقتراب من الأسلوب بمنهجية تستند على حقائق علم النفس بتوجهاته الكبرى الترابطي والجشتالتي والسلوكي والفرويدي واليونجي وجان لاكاني ، وسواء اختارت صنفا أسلوبيا من عمل واحد أو مجموعة أعمال في نوع واحد أو أكثر فإنها تركز على اللاوعي الفردي أو الجمعي الأسطوري، ويعني ذلك تشريح النص ضمن رؤية تناصية مع الذات المبدعة أو مع التراث الانساني بجميع أنساقه ومضامينه، وأحسن من يمثل هذه النزعة عز الدين إسماعيل وإبراهيم عبد الرحمن وغيرهما.

وهذا الإتجاه يوهم نفسه بافتراض الأسلوب على أنه إسفنجة قد جابت اللاوعي، والمخيلةالبشرية وما تحمله من إرث أسطوري لابداية له ولانهاية، ومن ثم فلا يصنع شيئا أكثرمن عصرها لترشح له بما حملته في رحلتها من ذنوب البشر ونزواتهم التي لا تبوح بها إلا وهي محنطة في حيز ورقي.

2.ـ الرؤية التطورية للدراسات العربية الحديثة للأسلوب والأسلوبية، ويمكن تقسيمها من حيث طبيعة مصادرها التناصية النظرية المعرفية والمنهجية إلى دراسات يغلب عليها التأصيل أو التحديث أو التوازن بينهما سواء ما يرجع منها إلى المقاربات النظرية والتطبيقية، والمختلطة، أم ما عاد منها إلى مدارسها كالتعبيرية والتكوينة والبنائية السياقية والسيميائية وأسلوبية السجلات.

1.2. دراسات يغلب عليها التأصيل:

إن هذا النوع من الدراسات لو اخضعناها مرة أخرى لرؤية تصنيفية توصيفية لأمكن لنا تبين مسلكين منهجين كبيرين واضحين يطبعان هذه الدراسات :

أولهما يبدأ من النظريات النقدية والبلاغية واللسانية والمعرفية والفلسفية القديمة ثم يبعثها ليجد لها مسوغا وجوديا في واجهة النقد والمقاربات الأسلوبية الحديثة ، وهذه قد تمثل توجها غالبا لدارس كما هو شأن أحمد الشايب وبخاصة في كتابه "الأسلوب :دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية " الذي حاول فيه تمثل مجمل المقاربات النقدية والبلاغية في مظاهرها الأسلوبية الفنية سواء ما تعلق بقوام أدبية النصوص عامة أم ما تعلق بخصائص بنية النصوص بوصفها أنواعا أدبية تقليدية ومستحدثة ،والأولى جعلها تستشرف جماليات الأسلوب في البلاغة العربية يقول في مقدمة كتابه السابق ".. إن علم البلاغة العربية يجب أن يوضع وضعا جديدايلائم ما انتهت إليها الحركة الأدبية لا في ناحيتيها :العلمية والإنشائية، ورأينا أن يدخل علم البلاغة في بابين أو كتابين:

الأول: باب الأسلوب أو كتابه، ويتناول دراسة الحروف والكلمات والجمل والصور والعبارات على أن تدرس درسا مفصلا دقيقا يعتمد على علوم الصوت، والنفس، والموسيقى وما إليها مما يقوم الأسلوب على أنه صورة فنية أدبية، وفي هذا الباب أو الكتاب تدخل موضوعات: المعاني والبيان والبديع، لا على أنها علوم مستقلة، بل على أنها فصول في باب الأسلوب يتناول بحوثها كما يتناول غيرها"[1]

وهو بهذا التصور يقترب من التصور اللساني الأسلوبي لوحداته التكوينية المتدرجة بحسب بنيات وحدات الخطاب والتي تتميز بقابلية التوزيع في المستوى الواحد، وقابلية الاندماج حين الانتقال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، كما يساير النظرة الأسلوبية في تصنيفها لمستويات الأسلوب بحسب المستويات اللسانية نفسها الصوتية والتركيبية والدلالية محاولا بذلك تجاوز التصنيفات البلاغية القديمة دون إلغاء تحليلاتها التركيبة للأسلوب بجمالياته ووظائفه وأنواعه.

وأما الباب الثاني من دراسته للأسلوب، فيحاول فيه التأسيس لأسلوبية الأنواع الأدبية، وفي هذه الحالة فهو يقترب أكثر من الموروث النقدي وبخاصة في الأجناس الأدبية التقليدية وقوالبها الفنية كالخطابة، والرسالة، والجدل، والوصف، والرثاء، والتاريخ، والتأليف، ولكنه يجمع بين التأصيل والمعاصرة المفروضة عليه في الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي كالقصة والملحمة، والتمثيلية لكونها لم تحقق بعد وجودها في الأدب العربي بشكل كامل إلا في العصر الحديث، ويصل بعد ذلك إلى الإقرار بشمولية مجال الدراسة الأسلوبية بحيث تتوسع كما يقول: "إلى غيرها من هذه الفنون الأدبية التي زخرت بها الآداب العالمية، وشرعت قواعدها، ولم تحظ في بلاغتنا النظرية إلا بإشارات خاطفة لا تغني شيئا، ولعل ذلك هو ما دعا بقدمائنا إلى القول بأن البلاغة علم لم ينضج ولم يحترق بعد"[2]

والكتاب في عمومه يضم خمسة أبواب تتوزع بين التأصيل المحض والتأصيل المتجاوز إلى النظرة المعاصرة، والنوع الأول يقتصر على البابين الأول والثاني اللذين يستجلي فيهما الباحث مظاهر الأسلوب من البلاغة العربية، والنقد الأدبي في ربطه بين نوعية الأسلوب والموضوع، ومن ثم فإن الأسلوب العلمي يتميز عن الأسلوب الأدبي ،كما يتميز أسلوب النثر عن أسلوب الشعر، ولايبتعد كثيرا عن القدامى في

---

[1] أحمد الشايب ،الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،ط8 ،1411هـ-1991م ،ص3.

[2] - أحمد الشايب ، الأسلوب ، ص4.

تمييزهم الشعر بالنظر إلى عناصر تكوينه الكمي والكيفي من الوزن، والقافية، والكلمات، والصور، والتراكيب، والعبارات، ثم بالنظر إلى موضوعاته كالحماسة، والنسيب، والرثاء، والمدح، والهجاء، والوصف، كما تختلف الأساليب أيضا باختلاف أشكالها وقوالبها الفنية[1]

ويلاحظ مدى التقارب بين نظرة هذا الأسلوبي ونظرة القدامى في تصنيفهم للأساليب بحسب مرجعياتها الموضوعاتية الواقعية والنفسية في هذين البابين، وبخاصة ما جاء به حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وهو يتكلم عن أساليب الموضوعات كلاما مطولا ملما بجوانب كثيرة تدخل في المستويات الدلالية للأسلوب.

كما استطاع في بقية الأبواب أن يستوعب الأطراف الأساسية المحددة لهوية الأسلوب، ومنها على الخصوص منشيء النص الذي تستبطن الأساليب شخصيته بجميع نوازعها وهواجسها وأحلامها وأمزجتها كما استطاع أن يسير بدراسة الأسلوب خطوة نحوالنظرة الوصفية لخصائص الأساليب البلاغية والفنية المتمحورة حول النص نفسه في الباب الخامس، وبهذا فقد خلصه مما يشوبه من التفتيت التجزيئي، والسياقات المعرفية الخارجية التي تعوقه عن إفراغ حمولته الدلالية المتجلية منه والمحيلة إليه.

والنموذج الثاني من الدراسا ت التأسيسية للأسلوبية المعاصرة التي تستوحي المفاهيم الغربية في نهم حميمي يجردها من خلفيتها التأصيلية العربية، ومن نماذجها "الأسلوب والأسلوبية" لعبد السلام المسدي، و"علم الأسلوب " لصلاح فضل ،"ودليل الدراسات الأسلوبية" لجوزيف ميشال شريم .[2]

أما الأول فقد استفاد من الخلفية التطورية لدراسات الأسلوب في الأبحاث الفرنسية على الخصوص في الفصل الأول الذي أظهرفيه ميله التام للحداثة منذ البداية حيث يقول: "الحداثة والمعاصرة يتجاذبان الفكر العلماني الحديث لكأنه عصر البدائل "، ويستمر في الموقف التبشيري التمجيدي للعلمانية الغربية وطلائعيتها الحداثية والإشفاق على العقل العربي الذي أصبح يعيش موقف العاجز عن ابتكار راهن حضاري يخرجه من سطوة الفكر الغربي، ويعود هذا في رأيه "

---

[1] المرجع نفسه ،ص 56-120.

[2] جوزيف ميشال شريم ،دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1984.

لافتقاره إلى بعدين: بعد نقدي وبعد أصولي، فأما انعدام البعد النقدي فتفسره غلبة المناحي المذهبية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدي الأصولي، وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة، فإذا بالخلق ذوبان عمل الفرد بين أصداء وصايا المذهب الأم .وأما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولاسيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذاك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى إننا لانكاد نعي وجود "أصولية" للأدب والنقد "[1] فهذه النظرة التبريرية للبقاء في موقف الانبهار والإعجاب السالبة لكل تميز وإبداع لايمكن أن يفيد الحركة العقلية المبدعة، ثم يستعرض جهود الأسلوبيين الرواد والفرنسيين استعراض المستوعب المنتج لصياغات ومقولات عقلانية ورؤى لاعقلانية تستوعب روح هذه الجهود من بالي المؤسس الأول ومرورا بالتيار الوضعي الذي كما يرى الباحث فيه قتلا لـ "وليد بالي في مهده" وبخاصة عند ماروزو وكروسو ، ولكن الأسلوبية تخلصت من هذا الشطط العقلاني بفضل جهود سبتزر وياكبسون والمان وغيرهم .

والباحث في بقية فصوله الخمسة يتناول في الفصلين الأول والثاني التعريف بهذا العلم الجديد وفي الفصل الأخير يكشف عن بعض الأدوات المنهجية في العلاقات والإجراءات، ثم يخصص الفصول الثلاثة للإ حاطة حقا بعنصر التكوين والتواصل الأسلوبيين الأمر الذي يجعله يقترب في مشروعه التأسيسي من أسلوبية السجلات، وفي الحقيقة فإن هذا الدارس ركز على المنجز من المفاهيم الأسلوبية الغربية واتجاهاتها النقدية، وهذه إشكالية الدراسات الحديثة المتقاطعة في مفاهيمها المعرفية ومقارباتها من الخطابات الأدبية، ونحن في استشرافنا للمصادر الأصولية من منظومة النقد الغربي الحديث لهذا الدارس نلاحظ عنده ترادفا وتضافرا واضحا للبنيوية والشعرية والسيميائية في إحاطته النظرية لقضايا الأسلوب، وأما مصادره التأصيلية من الفكر النظري الأسلوبي العربي فهو شبه غائب تماما من الدراسة، وهذا في رأينا لا يرجع إلى الجهل بهذا التراث أو التهوين من قيمته، وإنما إلى جوانب أخرى نفسية وحضارية تدخل ضمن المقولة المعروفة الخلدونية "المغلوب مولع بتقليد الغالب"، ويتأكد هذا الافتراض عند هذا الدارس نفسه حين تخلص من هذه العقدة، وفي هذه الحالة أصبح مبدعا في الكيفيات التي

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 18-19.

تحركه ضمن خلفية تراثية واعية قلما نجدها عند غيره، ويبدو هذا واضحا في دراساته عن " المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ "، ودراسته عن " الأسلوبية بين المعارف الموروثة والمعارف المستحدثة "،وغيرها من دراساته التي تجمع بين التأصيل والتحديث.

والنموذج الثاني يخص كتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته " لصلاح فضل، ويبدو فيه صاحبه مستسلما لسطوة الفكرالنقدي الأسلوبي الغربي إلى أبعد حد فلا وجود لموقف تأصيلي لنظرية مهمةأو مفهوم أساسي إلا في موضعين اثنين عند كلامه عن "مفهوم الأسلوب"، أو تعرضه للأسلوب في" علاقته بالبلاغة "، ولم يرجع في هذا التأصيل إلا لثلاثة مصادر هي: "ابن خلدون في مقدمته، والقزويني في الأيضاح في علوم البلاغة، وابن منظور في معجمه لسان العرب"، وبقية الفصول الثلاثة عشر جاءت في أسسها الفكرية النقدية النظرية الأسلوبية غربية محضة، وحتى شواهدها كانت غربية مثل كلامه عن الكشف البياني الخطي عن أسلوب بعض الكتاب والشعراء مثل: باسكال وبروست وفاليري[1].

وعلى الرغم من إحاطة الباحث بأهم قضايا الأسلوبية من جوانبها التنظيرية والتطبيقية والإجراءات المنهجية، فإنه بقي حبيس أطروحات الفكر المعرفي النقدي الغربي، وربما أكبر مطب وقع فيه حين ترجم هذا الفكر من ترجمات أخرى لا من أصول لغتها الأصلية، وهذه إحدى مزالق الترجمة التي تعجز عن توصيل ما تترجمه وتحافظ على روحه، فالباحث بحسب ما يبدو يفضل النقل من الأسبانية لكل ما يرجم إليها من التراث الفكري النقدي الأوروبي، وعلى سبيل المثال فإذا رجعنا إلى ما نقله لمفهوم الأسلوب عند بارت الذي يقابل بينه وبين الكتابة في نصه الفرنسي الأصلي، كما هو في كتابه" الكتابة في درجة الصفر".[2] نجد تباينا واضحا بين الاقتباس الأصلي والمترجم.

وخلاصة القول فإن هذا الباحث أكثر استيعابا لقضايا الأسلوبية ومشكلاتها من جوانبها النظرية والتطبيقية والمنهجية، ومن ثم فقد كان أكثر إخلاصا للأسلوبية في تجواله النقدي.

---

[1] صلاح فضل ،علم الأسلوب ،دار الآفاق ،بيروت ،ط 1 ،ص 226.

[2] المرجع نفسه ،ص 95-96.

والنموذج الثالث يخص "دليل الدراسات الأسلوبية"، لجوزيف ميشال شريم، والكتاب يضم أربعة فصول تتوزع على مستويات الدراسة الأسلوبية، وهكذا كان الفصل الأول والثاني يجمع فيه بين الدراسة النظرية المعرفية والتطبيقية النصية، ويحاول من خلال ذلك التقرب من أغلب المناهج وطرق الدراسة، ويركز خاصة على نماذج من السرد، ويرجع في تحليله التصنيفي على منجزات كتاب" البلاغة العامة" لجماعة " μ "وما جاء في أبعاد السرد وطبيعته كالقرينة والوظيفة والمبلغة والصيغة والاخبار والتصوير والهيئة ...الخ

وفي الفصول المتبقية تناول فيها المستوى التركيبي، واعتمد على كتاب بير غيرو "اللسانيات الوظيفية والأسلوبية الموضوعية"، وكذلك كتاب "قرانجي" في كتابه "دراسات في فلسفة الأسلوب"والمستوى الدلالي ممثلا في الصورة الشعرية على مصادر مجموعة من الباحثين الأسلوبيين لعل أبرزهم إلمان في كتابه "الصورة الأدبية"وميشونك في كتابه "من أجل الشعرية" وجيرار جنيت" في كتابه "صور III

" وفونتاني في كتابه"أشكال الخطاب"، و"لو قيرن" في كتابه "دلالية الاستعارة والمجاز المرسل " والمستوى الصوتي خصصه لبنيات وتنسيقات وهندسات الأيقاع الشعري، وإعتمد في تأسيسه الأسلوبي على شوسري لابري في بحثه في "الهندسة الصوتية للأبيات" وبحثه بعنوان "من أجل دراسة البنية الصوتية للأبيات". وهو في مراحل دراسته الأسلوبية يكاد يستبعد المصادر العربية القديمة والحديثة.

أما الدراسات الأسلوبية التي حاولت الجمع بين التأصيل والتحديث فهي أيضا كثيرة، ويمكن اختيار ثلاثة نماذج من الدراسات وسبب الاختيار أنها تجمع بين التنظير والتطبيق، وهي: "خصائص الأسلوب في الشوقيات " لمحمد الهادي الطرابلسي التونسي، والكتاب الثاني "السكون المتحرك" لتلميذه علوي الهاشمي، والكتاب الثالث "تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر" لمحمد العمري المغربي، وكل هذه الأبحاث تختلف في مجالات أبحاثها ولكنها تشترك كلها في كونها تحاول دراسة أسلوب نوع أدبي لمدونة مبدع واحد أو مجموعة مبدعين تجمع فيها بين المقاربات التأصيلية البلاغية والنقدية والفكرية والفلسفية والحضارية، ويمكن لهذاالمنهج الذي اختاره هؤلاء الباحثون أن يسير بالدراسات الأسلوبية نحو فضاء

I

إبداعي أصيل يحيي أمجاد العبقرية العربية في أزهى أيامها حينما عانقت أرواحهم القرآن بأيمان وإخلاص فكان العطاء سخيا مباركا طاهرا نقيا أصيلا خالدا إنسانيا عقلانيا ملائكيا وبكلمة جامعة نورانيا.

وخلاصة القول فإن عبثية الادثار بأشلاء الغير تظهر في مجال الدراسات الأسلوبية لأنها متعلقة بروح الأمة وكيانها الحضاري، ولا يخفى أن الإنسان بمقدوره أن يجلب ما شاء له من قشور الحضارات ويتزين بها ليخفي تخلفه، ولكنه لا يستطيع أن يخفي أسلوب سلوكه وتفكيره ومواجهته لكل طارئ يهدد كيانه، و يمكن بهذا الفهم والتحليل تقويم وضعنا الحضاري إزاء الآخرين ويفترض انطلاقا من وضعنا الراهن تبين ثلاث حالات من الاستلاب الثقافي وهي:

الحالة الأولى ننتج فيها ثقافة وفكرا ولكننا لانستطيع أن ننقدها والنقد حياة وحركة وجدل، ومن ثم فإن حركتنا الفكرية الحضارية عرجاء غير كاملة، وهذه أخطر وضعية تعيشها الثقافات حين تشيخ، وتفتقد إلى الأسنان التي تهضم بها ما تنتجه من رموز أو حتى شعارات أو أمشاج أو حتى بقايا من جمجمات لأرواح كانت لها حكاياتها مع الفكر الخلاق، وتعجز حتى على استعارة طاقم أسنان من غيرها لتبقى على رمق حياتها .

الحالة الثانية هي وضعية الحضارة غير المستوية أو غير الكاملة أو غير الحرة، وهي أرحم من الأولى لإن الأمة فيها على الأقل تبقى تحافظ على سلم قيم أدميتها في هضم ما تنتجه حتى ولو بأسنان غيرها أو بطاقم أسنان مستعار، قد يكون متعبا ولا أمل فيه لعودة الشباب ولكنه مريح على الأقل ويقلل من المتاعب والآلام، أو على الأقل يقلل من سكرات الموت ويجعلها سعيدة.

الحالة الثالثة وهي الكاملة في نظر البشر ـ وهي نسبية طبعا ـ ودليلنا لهذا الكمال مرجعيات يستأنس إليها العقل، ومنها المرجعيات المنطقية التي تبرهن على أن أي حضارة كاملة يكون تفكيرها في صورة دورة كاملة تبدأ بإبداع الإرسال ويتواصل تلقيه فيحدث دوامات من التفكير الخلاق السامي سمو المرجعيات الحضارية، وفي هذه الحالة يعيش فكر هذه الثقافة تحررا يكسبه شخصيته الكاملة في حواره مع الحضارات والثقافات، وبهذا يتبين أن أزمتنا أزمة حضارية قبل أن تكون أزمة نقدية ولا نستطيع أن نفهم أزمتنا الثقافية والفكرية والنقدية فهما صحيحا وواقعيا إلا إذا وضعناها في الإطار الحضاري الشامل.

الفصل الحادي عشر

أعماق رمزية الإيقاع وضفافها المعرفية في خطاب شعرية المتصوفة

(ديوان أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي أنموذجا)

أولا . المدخل:

إن عملية إرساء التاريخ الحضاري الثقافي الروحي والفكري في أمة من الأمم لا يتم إلا بالكشف عن فضائه الحقيقي الذي يصنع فيه، ولن يكون الفضاء الصانع للأداء الثقافي المنتظم في القرون الماضية في الجزائر سوى الزوايا، بل إن كل انطلاقة ثقافية متميزة عن الآخر بمقوماتها المحددة لهوية شخصية صانعها في تلك الفترة تبدأ من الزوايا وطرقها، فهذا التكثيف الإشعاعي الحضاري لمهمات الطرق تجعلها صورة مصغرة للحركية التاريخية للأمة روحيا وفكريا وأدبيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا.

وهكذا نتصور الزوايا بأنها كانت مراكز استقطاب لكل عبقريات الأمة، وما دامت بهذه الأهمية، فلن نستطيع كتابة التاريخ الحضاري والثقافي والروحي إلا من خلال الكشف عن منظومة الزوايا، وتوزعها الفضائي جزائريا، وبهذا الصنيع يمكن لنا الكشف عن كل المنظومات النسقية المكونة لتراث الأمة ولذاكرتها التاريخية وروحها الخلاقة.

إن الكشف عن دور الزوايا وطرقها يقدم لنا روح التاريخ بكامل ثرائه وحيوية حركته المتأصلة في ذاكرة الأمة بعد أن يتحول إلى حمولة ثقافية سيميائية نوعية رمزية قابلة للتداول والتخاطب والتوارث بحسب نماذجها التربوية الراقية، والمعبرة عن حقائق ربانية قدسية، وسلوكات روحانية إيمانية تعبدية وشعريات وجدانية.

إن الزوايا والطرق هي نواة محور الدفع الحضاري بجميع أبعاده، ومكوناته، وتجمع في وظيفتها بين المؤسسة الرسمية المحافظة على القيم الدينية والأخلاقية والثقافية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والعسكرية الإستراتيجية، وبين المؤسسة الشعبية في إضفاء روح الاجتهاد الآني في التواصل والحراسة على كينونة هذا الفضاء بوصفه صمام الأمان لاستمرار طابع الهوية الحضارية التي تصنع في مخابر هذا الفضاء، وتتحصن فيه؛ وعلى هذا الأساس سيكون دورها هو المحافظة على

وحدانية القولبة على مستوى المجتمع والأفراد والفكر والآداب؛ ويعني ذلك العمل باستمرار على نمذجة الشخصية الجزائرية المسلمة باصطناعها للأساليب الدعوية بروح تربوية سامية؛ وبمعنى آخر هي الدافع بالعملية التهذيبية بين قطبي الرؤية الدينية الإيمانية في الشؤون التعبدية، والرؤية الاجتماعية في التنوع والاختلاف، وقبول الآخر في شؤون الاجتهادات الدنيوية العلمية والأدبية والفكرية.

ثانيا . محاور البحث الأساسية:

في ضوء الحقائق السابقة وزعنا هذا البحث على ثلاثة محاور: محور الخلفية التاريخية ومحور مفهوم الرمز والشاعر الصوفي ومحور الرمزية الإيقاعية من خلال نماذج من شعرية العلاوي.

1 . المحور الأول، ويتضمن الآتي:

أ . البعد التاريخي والمعرفي للشعر الصوفي في الجزائر:

إن القراءة التاريخية للنص الشعري الصوفي الجزائري الحديث، يجعلنا نقتنع بأنه امتداد لتلك الهزة الجمالية والفكرية التأويلية الروحية التي أحدثتها الفتوحات في المغرب بعد النصف الأول من القرن الأول الهجري بفعل كتاب سماوي معجزته بيانية روحانية عرفانية، وتراث شعري متأصل بجمالياته وأساليبه، ثم أعقبتها هزات أخرى يغلب عليها الصراع الفكري والمذهبي والعقائدي والسلطوي بخطابه الشعري المنحاز، والمدعم لأركان كل متسلط مهيمن على غرار بكر بن حماد وابن هاني في مقابل النزعات الروحية الزهدية والصوفية بخطابها الشعري المحايد عن الحكم السلطوي، والمنزه عن كل ما يدور في دنيا الناس بالمفهوم المادي المحض.

وقد طُوّع الشعر لهذه المهمات الجديدة كلها ولهذا التباين بين الموقفين الكبيرين المتوازين والمتكاملين روحيا وتربويا، ولم يشهد التاريخ استئصال أحدهما للآخر، ويمكن للشعرية المستقبلية أن تنتهي إلى نتيجة أخرى كما تنبأ برديييف(Berdiaev Nicolas) بقوله في كتابه مملكة الروح والقياصرة "ستنتصر الصوفية على أباطيل الدعوات الاجتماعية الشبيهة بها، وستنتصر مملكة الروح على دولة القياصرة"[1]

والقراءة التأويلية للشعر الجزائري الصوفي بطاقاته الروحية والفكرية والفنية يكشف عن محتوى حقائق جوهرية تفسر ذلك التلازم التأويلي الرمزي الموحي بالارتباط الصارم بين السماء والأرض في كل ما يبدعه من أنساق معرفية وجمالية،

[1]- مراد وهبة، المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف بمصر ، 1960، ص 124

بل أصبحت هذه الرؤية من مكونات شخصية الإنسان الجزائري الحضارية في أبعادها العميقة، ومهما كانت اختلافاتنا في فهمنا لماهية الشعر، فلا يمكن تصور استقلال أنساقه عن هوية أصحابه وأفكارهم ومعتقداتهم وواقعهم الاجتماعي، وفضائهم الطبيعي.

وكيفما تنوعت التجارب الإنسانية الشعرية فإن ما يتميز به الجزائري سرعة تمثله لمقومات حضارية جديدة عند تشكيله لأنساقه الفنية، وهذا التميز يفسر ذلك التحول العظيم الذي عاشته الجزائر- التي هي إقليم مهم من ديار الإسلام في مغربه- في انتقالها من أدب غير عربي إلى أدب عربي إسلامي منسجم مع واقعها الحضاري الجديد المؤسس على مقومات دينية روحية وفكرية وجمالية، ومن ثم أصبح للشعر العربي بيئة جديدة، ويفترض فيها ألا تكون مجرد نسخة من البيئة الأصلية؛ ويعني ذلك أن الجزائريين والمغاربة عموما ستكون لهم خصوصية، وحساسية شعرية متميزة بقدر معين عن شعرية المشرق، ونضرب لذلك مثلا بشعر سابق البربري المطماطي الذي يعد أول شاعر استهلكته النزعة الروحية الزهدية، وكان خير سفير شعري من المغرب الإسلامي عاش في دمشق، وعاصر خلافة عمر بن عبد العزيز، وكان له تأثير على توجهه المعروف إذ تحكي المصادر التاريخية والأدبية أن الخليفة عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه حين تثقله هموم الخلافة، ولا يتبين له الحق والطريق بشكل كامل وواضح يلتجئ إلى نصائح سابق، وقد يختار لهذه النصائح الشكل الشعري، ومن حسن الحظ أن المصادر احتفظت لنا بأطول قصيدة شعرية قالها هذا شاعر، وتضم خمسة وأربعين بيتا ينصح فيها هذا الخليفة الراشد الخامس، ومنها هذه الأبيات:[1]

بسم الذي أنزلت من عنـده السُّوَرُ	الحمـــد لله أَمَا بعـد يــــا عمــرُ
إن كنتَ تَعلمُ ما تأتي ومــــــا تـــذر	فكن على حـذَر قد ينـفع الحـذَرُ
واصبر على القدَر المجلوب وارضَ به	وإنْ أتاك بما لا تشـتهـي القــدرُ
فَمَا صفا لامــرئٍ عيــش يســـــرُّ به	إلاَّ سيتبع يومًا صفـوه الكـــدر
واستــخبـر الناس عما أنت جاهـلـه	إذا عَمِيت فقد يجلو العمى الخبر

وقد يكون سابق رائدا في الزهديات قبل أبي العتاهية، ومن الشعراء المغرب الأوسط الجزائر حاليا الذين تنضح قصائدهم بومضات زهدية بكر بن حماد

[1]- عبد الله كنون، سابق البربري شاعر من المغرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1969 ص8.

التاهرتي، وأبو زكريا يحي[1] في قصيدته المشهورة الشقراطيسية وهي من المدحيات النبوية، وابن النحوي القلعي في قصيدته المنفرجة[2]، وهذه القصائد كلها رائدة في روح شعريتها الزهدية وموضوعاتها الدينية في تاريخ الشعرية العربية بالإضافة إلى شعراء آخرين متأخرين لعل أبرزهم القطب الغوث أبي مدين شعيب دفين تلمسان، وعفيف الدين التلمساني، وابن خلوف القسنطيني، وشعراء التصوف المحدثين ممن ضمتهم دراسة عبد الله الركيبي عن الشعر الديني الجزائري الحديث، ودراسات أخرى اهتمت بالقصيدة التي تقتصر في توجهها الفني على التناص مع وسائل أداء الشعر الصوفي وكل هذه الدراسات تحاول الكشف عن شعر الاتجاهين:

شعر المتصوفة بالمجاهدة والسلوك، وشعر شعراء القصيدة الصوفية بالمحاكاة والولاء، ولا يختلف اثنان في التفريق بين حقيقة التجربتين: تجربة شعر المتصوفة بالسلوك والمجاهدة التي كانت نتاج حب صوفي إلهي بعد المرور عن مقامات وأحوال ومكاشفات وتجليات ومشاهدات، يجربها، ويعيشها فعلا الصوفي، والشعر الثاني الذي كان نتيجة هموم وعقد وطموحات وإخفاقات تفقد الشاعر تماسكه مع واقعه، فيختفي وراء جلباب الرمزية الصوفية يتبرك بها لعله يسترجع عافيته، وهكذا كان الأول يبدأ من تطليق عبودية الدنيا والناس وشريعة أسواق الربح والخسارة لنيل لذة المعرفة الصوفية الحقيقية التي شجرتها الفناء في الحب الإلهي وثمارها تلك الشعرية، وأما الشاعر الآخر فقد سدت أمامه أبواب الدنيا، ويحاول الولوج إليها متنكرا بقناع أدوات القصيد الصوفي، وهذا الموقف الفني هو محاولة منهم لتجديد الكون الشعري ووسائله التعبيرية، وسيصبح الأهم عند هؤلاء الشعراء المصنفين ضمن المثاليين المتصين لأجواء التصوف من الخارج، والمبشرين بعصر شعري رمزي صوفي جديد، لكن في مقابل ذلك فهم لم يتخلصوا من الرموز التي توحي بمعاني الغربة والإحباط واللاجدوى، ولعلهم يمتحون أيضا من الشعراء الرمزيين الغربيين الذين رأى فيهم ألبير ماري (Albert-Marie)[3] نوع من العنف الشعري الرمزي بدعوتهم بقوة إلى شعرية الانتحار الميتافيزيقي، أو أقول بتعبير آخر هم يهربون من الواقع إلى شعرية الحلم الصوفي، وبهذا الموقف يختلفون عن

[1]- العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968، ص 45.

[2]- العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968، ص 54.

[3]- A.M. Schmidt *,La Littérature symboliste*, collection « Que Sais-Je ? », PUF, 1942.p51-64

الشعراء المتصوفين الحقيقيين المؤمنين الربانيين؛ فمن هو الشاعر الصوفي وما حقيقة مقومات شعريته؟

للبحث عن وجود ثقب أطل منه، وأتلصص، وأكشف عن هوية هذا المفهوم الكبير "الشاعر الصوفي ومقومات شعريته " أثار غوايتي المعرفية مفهوم "الأصوات الشعرية" لإليوت[1]، وعنوانا سحريا شعريا مركبا كآلاتي " بين أنا وأنا" للناقد جورج بولي(Georges Poulet) الذي تصب مقارباته النقدية في جذور المنهج الموضوعاتي[2]، ومن منطلقه تولدت أنات الشعر الصوفي (أنا الشاعر الإنسان المكتوب بالطين، وأنا الشاعر الصوفي المكتوب بالروح، وأنا الشاعر المهرج المكتوب بالدفوف، وأنا الشاعر المكتوب بالحروف، وأنا الشاعر غير المكتوب بأي نوع من أنواع الحروف...الخ) في سلسلة من الحالات والمقامات لا تحدها غير كهوف الخلوة الصوفية التي تزيد في تعميق حفرتها بخلوة شعرية فتزداد رهبة في سريتها وطبقات رمزية سحريتها بحسب تعميق حفرة الترميز لاستنشاق تربة معبقة بروح البرزخ وما بعده من بعث ونشور وإشراق وكشف وتجلي ومشاهدة وعودة من رحلة لرياضة الأنا بعودة محملة بشعرية أو بلا شعرية، أو بلا عودة.

وبدا لي من هذا التصور أنني مسكت بخيط من الخيوط إشراق الإبداع الشعري الصوفي الذي عاش حقيقة التجربتين: الصوفية والشعرية بالمعنى شعر المتصوفة حقا والشعر المقتات من نصغ شعر المتصوفة. فبدا لي أن هذا الأخير يفتقد إلى أنا الوسيط الجوهري الذي يلقي بجناحية على أنا الشاعر الطيني، وأنا الشاعر الصوفي ودونه لا طيران نحو الشعرية الصوفية الكاملة بأناتها؛ أو بتصور آخر فإن شعرية من يستخدم أدوات الشعر الصوفي، وليس بصوفي كمن يعيد سرد حلم غيره، فهو مهما حاول التفنن في مهمته سيبقى مجرد ناسخ لحالة فيها ما فيها من الغموض والترميز عاشها غيره؛ أو كما يقول عنهم نيتشه ".. نحن الشعراء نكذب كثيرا، ولا بد لنا من الكذب ما دام ما نجده من العلم قليلا"[3]، ولأنهم ".. يعتقدون أن الجالس على منحدر جبل مقفر يتنصت إلى السكون يتوصل إلى معرفة ما يحدث بين السماء والأرض "[4]

---

[1] - منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت ط1، 1966م ،ص 44.

[2] – G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996.p.22

[3] - فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص143

[4] - فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص144

ولا غرو فإن ومضة الشعر الصوفي مبنية كما يقول أبن عربي على " تجلي التحول في الصور- ومن ثم - تنوعت الصور الحسية، فتنوعت اللطائف، فتنوعت المآخذ، فتنوعت المعارف، فتنوعت التجليات، فوقع التحول والتبدل في الصور في عيون البشر... "[1]

ب الشعر الصوفي وحلقات الذكر والإنشاد:

لقد كانت حلقات الذكر الصوفي منذ القدم لا تخلو من أجواء شعرية تختار، وتؤدى بنغم ولحن يوحي بالأجواء الروحانية فيها إيحاء وإبرازا للمكامن الدلالية العميقة الرامزة لحالات الصوفية ووجدهم؛ والاستمتاع بالغناء يمتد إلى أوساط العلماء والفقهاء، والزهاد والمتصوفة، ويعني ذلك أن هناك روحا عامة بدت تسري في ديار الغرب الإسلامي وتغير الطباع، وتقترب أكثر إلى هذه المتع الفنية التي لا يتذوقها إلا من كانت لهم حساسية فنية خاصة تتميز برقة المشاعر ورقي الطباع في قيم حضارية روحية جديدة تتجاوز في بعض الأحيان حتى منطق الدين، وهذا ما يفسر هذه القصة التي وقعت لأحد الزهاد مع المغني المشهور أبي الشرف. قال التيجيبي رواية عن أبي شرف: "أصبحت يوما مع بعض إخواني في الربض، فبينما أنا أغني، وأرفع صوتي عند بعض أصحابي، إذ قرع علينا الباب، فخرج صاحب المحل، وإذا بالشيخ (أحمد بن معتب) الفقيه قال: " أردت أن أدخل عليكم"، فاستحى منه صاحب الدار، واعتذر إليه، ولما ألح عليه سبقه صاحب المحل، وغيب ما كان تحت أيدينا من الآلة والشراب، ثم أذن له فدخل علينا وسلم وسأل: "من كان منكم يقول؟ فأشير إلى أبي شرف، فقال له الشيخ: سألتك بالله إلا أعدت الأبيات، فأنشد أبو شرف: (بسيط) .

العفو أولى بمن دان له القدر لاسيما العفو عمن ليس ينتصر

أقر بالذنب إجلالا لسيده فقام بين يديه، وهو يعتذر

فتأثر الشيخ مما سمع حتى بكى... إلى آخر الحكاية" [2]

ولكن هناك رواية أخرى للمالكي عن ابن اللباد الفقيه وغيره من الرواة عن سبب موته أنه حضر مجلس الذكر، وكان له بكاء ونوح، وكان القراء إذا علموا أنه جاء تحركوا له، وأقروا، وأعرفوا له بالحزن.

---

[1]- ابن عربي، رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 15

[2]- يعد من كبار المغنيين للقرن الثالث الهجري، ومنهم أيضا (قاسم الجوعي) ويوجد في تلك الفترة حي خاص بالقيروان للملاهي والطرب، يألفه الشباب وأخل الخلاعة، وهو الحي المعروف بربض (البقرية)، أنظر، حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة المغربية، القسم الثاني، ص183.

فلما كان يوم السبت [1] حضر جماعة [من القراء]، وذكر غير أبن اللباد: أنه مر في ذلك اليوم قبل دخوله المسجد بموضع، فسمع قائلا يقول: (وذكر الأبيات السابقة في رواية التجيبي)، فبكى، وخشع ودعا للقائل وللذين حضروا، فانتفعوا بدعائه، ثم تمادى أحمد بن معتب، فدخل المسجد فسمع بعض القوالين يقول: (الوافر)

دع الدنيا لمن جهل الصوابا   فقد خسر المحب لها وخابا

وما الدنيا، وإن راقتك، إلا   كبلقعة رأيــت بها ســرابا

قال ابن اللباد، فلما انتهى منها إلى قوله:

يظل نهاره يبــكي يشـجو   ويطوي الليل بالأحــزان دابا

تحرك وبكى، قال: ثم قرأ القارئ آيات من القرآن، فخر، فاحتمل إلى داره فلم يزل منازعا إلى مغيب الشمس، فتوفي بعد العشاء الآخيرة، رحمه الله تعالى[2].

وكيفما كانت القصة سواء بحسب الرواية الأولى، وإن كانت تبدو غريبة، وإليها مال حسن حسني عبد الوهاب، أو القصة الثانية التي هي أقرب إلى الصواب فإن الروايتين تؤكدان على حقيقة أساسية؛ وهي: تداول الأشعار بطريقة الأداء، وهذا من شأنه أن يساعد على تنوع الأداء، ومن ثم ظهور الخصائص العامة والنوعية لموسيقى هذه الأشعار بالإضافة إلى تجاوز المكونات العروضية التي تحافظ على الطابع العام للإيقاع، ولكن الأداء ينوع من جوانبها الميلودية(Mélodie)، ويتجاوز بها العروض الخليلي بحيث يستغل كل ما في النص من مواقع إيقاعية نبرية وتنغيمية وجرسية للأصوات والألفاظ والتراكيب.

وما أشبه هذه الأجواء الزهدية والصوفية بأجواء الحلقات في الجزائر في العصر الحديث، وهذا واضح في ما رواه ابن باديس في الشهاب في نوفمبر 1931 عن هذا النوع من حلقات الذكر عند الشيخ العلاوي في مستغانم قال: "كانت حفلة العشاء عند الشيخ سيدي أحمد بن عليوة حضرها من أعيان البلد ومن تلامذة الشيخ ما يناهز المائة، وبعد العشاء قرأ القارئ آيات، ثم أخذ تلامذة الشيخ في إنشاد قصائد من كلام الشيخ ابن الفارض بأصوات حسنة ترنحت لها الأجساد، ودارت في أثناء ذلك مذاكرات أدبية في معاني بعض الأبيات زادت المجلس رونقا "[3]

---

[1]- يؤدي القوالون هذه الأشعار في مسجد السبت بالقيروان، راجع، الدباغ، معالم الأيمان 159/2.

[2]- المالكي، رياض النفوس، ج 1تحقيق: بشير البكوش دار الغرب الإسلامي- بيروت-لبنان، ط2، 414هـ-1994م، ص471-472.

[3]- عبد الحميد بن باديس ،"في بعض جهات الوطن " ، الشهاب،ج 11، م 7 ، نوفمبر 1931.

ويبقى أدق تمييز بين مجالس الشعراء ومجالس المتصوفة ما جاء على لسان ابن عربي في قوله: " أهل السماع والوجد بالأشعار التي أهلت لغير الله هم أبعد الخلق عن الحق فإنهم أكلوا مما لم يذكر اسم الله عليه"[1]

2- محور الرمزية الشعرية والشاعر الصوفي:

كانت بعض الإشارات من ابن عربي إلى مفهوم الرمز تعد في غاية الأهمية يقول: " إشارة - الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام"[2]، ويقول أيضا: " المعرفة الخفية أنوار تشرق فإن أخذتها العبارات فلسان لا يعقل وخطاب لا يفهم..." [3]، ولامس النفري في مجاهداته بحيث قال: "كل ما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة[4]"، وقال نيتشه على لسان زرادشت الذي يخاطب أحد أتباعه: منذ بدأت أعرف حقيقة الجسد لم تعد الروح روحا إلا على أضيق مقياس، وهكذا صرت أرى "كل ما لا يفنى " رمزا من الرموز؛ لكن مفهوم الرمز في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر بعد ظهور المذهب الرمزي، وتأسيسه على فلسفات مثالية، ومدارس سيكولوجية، أصبح مجالا لكثير من النظريات والتحديدات الصعبة التي تصل إلى درجة استحالة فهمها واستيعابها، وفي جميع الأحوال فإن الرمز يبقى هو الأساس في إقامة العلاقات بين العالم الحسي والروحي؛ وهذه العلاقة تتسم بالغموض الضروري للتلميح بكل خفايا وأسرار التجربة الروحية؛ ومن ثم فهي طريقة خاصة في محاولة الاقتراب من إدراك عالم الملكوت.

3 - محاور الرمزية الإيقاعية من خلال نماذج من شعر العلاوي.

أ . من هو الشيخ العلاوي؟

هو أحمد بن مصطفى العلاوي ولد سنة1291هـ 1871م وتوفي سنة 1352هـ 1933 تولى مشيخة الطريقة العليوية بمستغام بعد أن توفى مؤسسها الشيخ محمد البوزيدي، أيد جمعية العلماء، ثم ساءت العلاقات بينهما[5]، زار أقطار المغرب الكبير، ثم دخل المشرق، وحج، وزار اسطنبول، وعاد إلى مستغانم وتوفي بها.

---

[1]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 41.

[2]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 54.

[3]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) ص 53.

[4] محمد النفري، المواقف والمخاطبات، دار الكتب العلمية، بيروت 1411 1997 ص 151

[5]- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط1، 1981، ص 719.

عـرف بعدائـه الصـريح للحركـة الإصـلاحية الإسـلامية ممثلـة في تنظـيم جمعيـة العلماء المسلمين الجزائريين، وقد ذكر توفيق المدني في مذكراته عن ابن عليوة قوله: "لا أزال في حيرة من أمره ولن أزال، كيف تمكن من إنشاء طريقة صوفية وهو شبه أمي؟ وكيف كان له سلطان على الناس وهو لا يكاد يبين؟ "[1] له إنتاج شعري كثير بالفصحى والعامية وكله في موضوع التصوف، ومن مؤلفاته وأعماله:

الأنموذج الفريد المشير لخالص التوحيد في نقطة لسم الله الرحمن الرحيم ط2 المطبعـة العلويـة الجزائـر 1926، المـنح القدوسـية في شـرح المرشـد المعـين بطريـق الصوفية، ط1 ، مطبعة التقدم الوطنية تونس 1911، والقول المقبول فيما تتوصل إليه العقول.

ولباب العلم في سورة النجم وهو تفسير، ودوحة الأسرار في معنى الصلاة على النبي المختار، ونور الإثمد في وضع اليد على اليد، والرسالة العلوية وهي منظومة في أصول الدين، والقول المعروف في الرد على من أنكر التصوف، ومبادئي التأييد في بعض ما يحتاج إليه المريد الجزء الأول، وتفسير سورة والعصر، والله القول المعتمد في مشروعية الذكر بالاسم المفرد، ورسالة الناصر معروف في الذب عن مجد التصوف، وسيرته من تأليف الدكتور مارتن لنجر الشهير بالحاج أبي بكر سراج الدين[2]، و ديوان طبع في عدة طبعات أولاها في تونس في سنة 1339هـ 1920م، وأشرف على طبعه الأستاذان: الحسن بن عبد العزيز القادري والحاج حسن بن محمد الطرابلسي، والطبعة الثانية تمت في دمشق سنة 1349هـ 1931م بعناية الأستاذ محمد الهاشمي بن عبد الرحمن التلمساني، ثم جدد مرة أخرى في طبعة ثالثة بعد وفاة الشيخ العلاوي بإشراف خليفته على الزاوية العليوية الشيخ عدة بن تونس سنة 1355هـ 1939م، وظهر له طبعة رابعة بمدينة غزة بفلسطين سنة 1398هـ 1978م بمبادرة من السيد محمد أحمد السعافين بعنوان (روضة المحبين في كلام العارفين) ضمن مجموعة عدة دواوين ومختارات من الشعر الصوفي، وظهرت طبعة خامسة في مجموعة تضم ثلاثة دواوين: الأول للشيخ نفسه يحتوي على أربع وسبعين قصيدة، والثاني لمؤسس الزاوية الشيخ محمد البوزيدي، ويحتوي على

---

[1] - توفيق المدني، حياة كفاح، ج1، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 120

[2]- عادل نويهض، أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض الثقافية، بيروت، ط2 ، 1983، ص 367.

خمس عشرة قصيدة، والثالث للخليفة الثالث على الزاوية نفسها الشيخ عدة بن تونس، ويحتوي على ست وأربعين قصيدة[1]

ونرجع إلى ديوان الشيخ العلاوي وهو أكبر الدواوين، وغير المعقول أن نصدق ما قاله الركيبي رواية عن غيره بكون "شعره ضعيف ومعاصروه يشكون في نسبة كل ما كتب إليه شعرا ونثرا" [2]، ويبدو أنه نقل ما كان يدور من الإشاعات الشفوية غير الموثقة التي تبث لأسباب وأغراض شتى منها كما يقول مالك بن نبي في استراتيجية الصراع التي تختار ضرب الدائرة الكبرى[3] الفكرية الروحية بطريق غير مباشر من خلال ضرب الدائرة الصغرى الإبداعية أولا، وجعل الأوساط الأدبية والفكرية يخامرها الشك في شاعرية هذا الشيخ الشاعر، ومن ثم يفترض وقوع عملية انتحال في انتساب هذا الديوان إليه، والحقيقة أن لا وجود لدليل موضوعي ونقدي فني أو تاريخي يخص الجهة المانحة أو المعتدى عليها يؤكد هذا الشك، ومن ثم يمكن فهم هذه القضية في إطار الصراعات التي كانت تنشأ بين الشيوخ والطرق والزوايا وتنظيمات لأناس آخرين كانوا ينظمون هذه الأشعار وينسبونه إليه، وهذا لا يستند سواء على حجة منسوبة إلى شاعر معروف ومشهود له بالشاعرية وحتى إن كان ذلك من بعض أتباعه فمن هو؟ وأين هي شاعريته التي امتلأت حتى فاضت بهذا الكرم السخي؟ ولماذا قل إنتاج الشيخين محمد البوزيدي مؤسس الزاوية والشيخ عدة بن تونس الذي استخلف الشيخ العلاوي نفسه على الزاوية؟ وهل هذا القيام بالكرم الحاتمي الشعري لن يكون إلا من أحد أتباعه وتلامذته؟

لكن الفحص النقدي الدقيق يبين اختلاف شعره في تلك الروح الشعرية التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تتماهى فيها المكونات اللغوية والمكونات الشعرية بفعل حدس شعوري روحي خاص تختفي وراء سمك الكلمات، ولن تدركها القراءة إلا بمناورة واستراتيجية التأويل المضاعف كما يسميه إيكو(Umberto Eco)[4]، أو بفعل قراءة تتجاوز المجاز إلى مجاز المجاز كما يسميها

---

[1]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت)ص 5-115.

[2] - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 719.

[3]- مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، ط1969، ص 79.

[4]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ،ص 53 وهو منهج تأويلي للعالم والنصوص يستند إلى خصوصية علاقات التداخل بين الكون والإنسان. إن ميتافيزيقا التداخل بين

باشلار(Bachelard)[1] أو رمز الشعرية الناتج عن انفعال الثورة العميقة كما يسميها برغسون(Bergson)[2]، أو ميتا رمز كما يصطلح عليها تودوروف(T. Todorov)[3]

ويمكن تقسيم الديوان من حيث نظام شكله الشعري وقافيته ولغته ستة أقسام؛ وهي قصائد الشكل التناظري الفصيحة، وتضم واحدا وأربعين قصيدة، وغير الفصيحة، وتشمل على خمس عشرة قصيدة، وقصائد الشكل غير التناظري الفصيحة وتضم أربع قصائد، وغير الفصيحة وتحتوي على أربع عشرة قصيدة، وقصائد الموحدة في رويها وتضم تسع وستين قصيدة، والمتلونة في رويها، وتشمل على خمس عشرة قصيدة.

ب . رمزية إيقاع شعرية العلاوي الصوفية:

إن الشاعر الصوفي يعطي لنفسه الحق في الغموض، لكي يكون موسيقيا أكثر ويوصل دلالة الكلمات إلى الفناء، فيحاكي نبضات قلبه في وجده، وعطشه للمكاشفة للتعبير عن أجواء نفسية وروحية متنوعة ومتعددة وممتدة بحسب الضرورة الإيقاعية اللسانية، وكل ذلك للوصول إلى اللحن الداخلي لعالم الغيب الذي يمثل مفتاح الفن النقي المتجاوز للمحاكاة الموسيقية للأشياء الخارجية والعواطف المائعة والتصورات المبتسرة والمواقف العشوائية ـ وسواء اتسمت بالشدة أم بالرقة ـ فإن شعراء القصيدة الصوفية يعولون في تواصلهم الشعري على الموسيقى بالدرجة الأولى، ووصل بهم الأمر إلى تعطيل المعنى من أجل ما أسموه النغم الشعري الخالص، وهذا لن يكون شيئا آخر غير رمزية الصورة الموسيقية العامة الشفافة شفافية روح الصوفي.

إن بلاغة الشعر الصوفي ذات المنحى الرمزي تدرك جيدا أن الكلمات بإلحاحها على المدلول تكون حاجزا بين اللحن الداخلي الروحي والأذن التي تلتقطه، لتوحي بالنغم الرمزي المشبع بنداوة الروح التي تبثها أحاسيس حدسية فطرية روحية تكتشف لحنها الدفوف المصاحبة لنغم الحروف.

عناصر الكون وكذا ماديته يستندان بالضرورة إلى سيميائيات (صريحة أو ضمنية) وهي تروم مبادئ التأويل أو ما يسميه السيميوزيس الهرمسية.

[1] -G.Bachelard , Psychanalyse du feu , Gallimard ,Paris , 1937,p 89.

[2]- المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف بمصر، 1960، ص 143

[3] -T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

إن التسليم بإمكانية الوصول إلى وصف الإبداع الشعري الإيقاعي الرمزي المتكامل المتولد عن التجربة الروحية والنفسية المتكاملة لا يمكن إدراكه بواحد من الأنظمة النبرية أو العروضية إلا في إطار يجمعهما، ويبقي على فعاليتهما إزاء الجوانب الفنية الأخرى.

وأغلب الدارسين ركزوا على الإيقاع لكونه يتم بالوزن ودون وزن، ويعني ذلك أن كل ما يدخل في بناء الموسيقى الداخلية والخارجية بحسب محمد مندور، أو موسيقى الإطار أو الحشو بحسب عبد الهادي الطرابلسي، أو ما أطلقت عليه موسيقى التجنيس وموسيقى التنويع؛ الأولى تميز بين جنس الشعر وجنس النثر، والثانية تكشف عن كل أشكال الأنظمة الإيقاعية والتنسيقات والهندسات الصوتية، وهي في النهاية تستقطب كل الجوانب الفنية الأخرى لتشكل أثرا كليا، وربما هذا ما جعل بعض النقاد لا يرى في الإيقاع إلا ترادفا للأسلوب، ومن ثم يرى أن الذي يجعل من القصيدة قصيدة في رأيه ليس موضوعها، وليس تتابع المقاطع المنبورة وغير المنبورة، أو بناء الجمل البسيطة، وإنما هو "الإيقاع الموسيقي بصفته مصدر للمعرفة.. والإيقاع هو ما ينصب على نحو شامل خلال العمل، ويحدد التأليف المتماسك، إنه الأسلوب المسموع-وهو في الرموز الأسلوب المرئي- وهو طابع الذاتية الذي يوحد كل الأجزاء المتفرقة.. "[1]

ومصطلح الإيقاع يحدده صاحب معجم الشعرية والبلاغة بالمعنيين العام والخاص، ويعني "بالمعنى العام إعادة لفواصل حسية متساوية لمعلم ثابت". هذا الأخير يمكن أن يكون من صنف طبيعة فزيائية (حركة معادة لراجل، أو لراقص، أو لجداف)، أو سمعية (القافية، أو نبر زمني، أو دقة ناقوس، أو قرع موسيقي)، أو مرئية (ضوء مصباح) وتتميز هذه عن الإيقاع الطبيعي (حركة النجوم، ورجوع مذنب، والدورات الفصلية، وتعاقب الليل والنهار)، وإيقاع فسيولوجي (دقات القلب، والتنفس)، وإيقاع فني (الموسيقى، والشعر) ونوع الإيقاعات الفنية الأخيرة لا تمت إلا بعلاقات محدودة مع بقية الإيقاعات الأخرى، ومن هذه العلاقات ذلك الارتباط بين سرعة دقات قلوب الأطفال، وسرعة قراءة الأبيات الشعرية بتقطيع له معنى الإيقاع، ويجعلهم هذا يختلفون عن البالغين في سرعة القراءة ودقات القلب التي تصل في

---

[1]- أميل ستايجر، "الزمن والخيال الشعري"، حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط1، 1975، ص135.

الحالة العادية إلى ثمانين دقة في الدقيقة وتتناسب مع الأداء الشعري العادي، كما تكون بطيئة عند الشيوخ.

أما المعنى الخاص فهو المقابل للبحر؛ ويكون مجرد إيقاع صاف أو فوضوي، وكلها تغري بقطع ما هو معتاد، ومن ثم إحداث الإثارة والمفاجأة لقراء في مجتمع معين، وقد يكون هذا الإيقاع الخاص متأرجحا لحنيا وفواصله تقريبية لكنها تكون دائما مرتبطة بانتظام كبير، ومن ثم يصبح الإيقاع موزونا، ويكون أكثر هدهدة وأنوثة في لحنه، وبخاصة إذا كان شعرا لكونه يشدد على هذه الخصائص في استعماله للبحر والتدوير التضميني لإحداث التأثير اللازم سواء بنقل مواقع النبر أو التكثيف لالتقاء أكثر من نبر (التضاد النبري) أو تفكيك الجمل والبحور (التضاد الموقعي، والتضاد التضميني) أو بفضل تكسير عددي للمقاطع بمقطع واحد أو بمقطعين أو بثلاثة مقاطع.

ومنذ القرن الثامن حدَّد بيد لو فنيرابل (Bede le venerable) العلاقة بين البحر والإيقاع في قوله: " يمكن للإيقاع أن يكون دون بحر، لكن البحر لا يكون دون إيقاع، أو قياس".

ويمكن الحكم بكل اطمئنان بأن البحر غناء مقيد، والإيقاع غناء حر، كما أن الإيقاع الصافي لا يخضع لأي قانون، ولم يزدهر إلا في الشعر الحر الرمزي ، لكنه كان معروفا منذ وقت مبكر في النثر المشعور" [1]

وهكذا فإن الرمزية الإيقاعية الشعرية الصوفية تتضاعف بكونها نتاج ممارستين لفعلين: ممارسة لإحداث فعل التنكر لعالم غير صوفي، ومن ثم غير شعري، لكنه عرفاني تتجلى فيه الرؤية الصوفية بمحاورتها الشعرية.

ويمكن أن نطلق على رمزية الإيقاع الموسيقي بأنها رمزية الرمز لأن مدلول الألفاظ وأساليبها تتضمن رمزية، وإيقاعها رمزية ثانية تابعة للرمزية الأولى، وتزيدها امتدادا وتعميقا وتلوينا وتقوية.

وفي الحقيقة فإن المكون الصوتي اللساني الإيقاعي بقابليته للتلون اللحني الموسيقي بما يختزنه من طاقة نغمية يتغير كل مرة بحسب نوع الأداء، ومن ثم فهو من الوسائل الرمزية التي يتجدد مدلولها الإيحائي في تجاذب مغناطيسي لما يموج في ذات المبدع أو المتلقي، ولما تستشرفه من عوالم روحية غيبية متحررة من الحدود

---

[1] -H.Marier, dictionnaire de poétique et de Rhétorique, presse universitaire de France 1961p979.

الدلالية للألفاظ التي يهيمن عليها العقل بحدود منطقه أو الواقع برتابة محدوديته في الانطلاقات التي هي جوهر الشعرية الحقيقية الصافية في جماليتها، ولا عجب من ربط القدماء بين الموسيقى والرياضيات والفلسفة والأسطورة والتصوف، ومن ثم كان منطلق الموسيقى من النظام الصارم للرياضيات لينغمس في التصورات الفلسفية، ويتجنح بأجنحة الأسطورة ليحط في غيبوبة الوجد الصوفي، وفي النهاية يصارع لاكتساب ديمومة وجوده في كنف الشعرية الرمزية الصافية صفاء روح الصوفي.

إن المكون الإيقاعي يرجع إلى البدء حيث كان الوجود حرفا للتهجية عن حلم والكشف عن أسرار في رمزية الحرف حين يصبح نغما شعريا بعد أن كان طلسما سحريا ومفتاحا للتنجيم وهتكا لأسرار الغيب.

إن رمزية الإيقاع الموسيقي الشعري الصوفي تبدأ من الحرف لتنتهي إلى سيمفونية نغمية لا قرار لها غير نقل الروح من عالم الوجود الطيني إلى عالم النغم الروحي الشعري.

هذه هي الإشكالية التي سيدور حولها البحث ونطمح إلى ترويضها معرفيا وجماليا من خلال نصوص شعرية لشاعر صوفي جزائري حديث؛ إنه الشاعر الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي شيخ الطريقة العلاوية بمستغانم.

حاول هذا الشاعر أحمد العلاوي الانفلات من مألوف عصره فأقدم على خوض تجارب شعرية رائدة، جعلت منه ظاهرة متفردة، وأكسبته موقعا في تاريخ الشعر الصوفي الجزائري الحديث المليء بالتحدي في اختياره لأشكال لم يألفها الذوق العربي لكونها متخلية عن الوزن والاعتماد على الإيقاع الحر في مستوى الأبيات والمزج بين اللغة الفصحى والدارجة أو الفصحى المعربة في أدائها، والفصحى بأداء الدارجة، والتقيد بأكثر من نظام قافوي في نهاية كل الأشطر، وكانت هذه الأشكال عبارة عن ومضات دلالية إيحائية لأنغام صوتية في شبكة من الأنساق الجرسية المشحونة بالتجربة النفسية الروحية المتكاملة التي تجعل منها معادلا موضوعيا استعاريا لعالمه الروحي الصوفي.

هذه الشكلية التنغيمية الإيقاعية حاول بها التشويش على البنية العروضية الخليلية، وعالم الناس المحكوم بمنطق غير المنطق الصوفي كما حاول تجذير ذلك بهندسات وتنسيقات صوتية موقعية فضائية يكون بطلها الحرف الذي هو مكمن أسراره في حصن الألفاظ، وهكذا يكون قد اختار الوسطية بين الحرف الطلسم

الصرف في ما وراء منحدر عالم التصوف الذي لا يصلنا منه غير أصداء ترن في آذاننا فنستعذبها أنغاما، وبين الثانية ذات الدلالة المتأرجحة بين المعاني المعجمية والمعاني الشعرية الجمالية التي من وظائفها مشاركتها الجرسية في موسيقى القصيدة، وفي بنية أنغامها وألحانها عند الأداء الشعري، ومن هذه الإيقاعية نظام تكراره لحروف وكلمات في بداية الأشطر ونهايتها في أشكال مختلفة يمكن أن نوجزها في هذه الترسيمات بشكلها التناظري المزدوج بروي يختلف بين الشطرين، وتكون بهذا النظام:[1]

- ن - ي

يا من تريد تدري فني فاسأل عني الألوهية

أما البشر لا يعرفني أحوالي عنه غيبيا

وهكذا تستمر القصيدة في تحقيق وحدة الروي في الأشطر الأولى، وكذلك في الأشطر الثانية، وبالنظام نفسه يجمع بين اللام والياء

ـل ـن

كما في قوله:

يا من تفهم مقالي لماذا تنكر عليا

أنت من المعنى خالي جاهلا بالألوهية

النظام الآخر في الشكل التناظري تتوحد قوافيه المزدوجة بين الشطرين كالآتي:

- ن - ن

أهل حزب الديان حار القل مني[2]

إني هائم ولهان غائب عن أيني

وهناك أنظمة أخرى أكثر تلونا، وتداخلا مثل هذا النموذج:[3]

- ر - ب

- ر - ب

- ب - ق

- ب - ق

- ب - ق

- ر - ب

---

[1]- أحمد مصطفى العلاوي المستغانمي، الديوان، المطبعة العلاوية، مستغانم،(د-ت) ص 24

[2]- المصدر نفسه، ص 36

[3]- العلاوي، الديوان، ص 56

أنا في كل حالة نشرب من مدام عتيق

وحبيبي بغنائه يطرب   مع صوت رقيق

بألغاز وألحان يسلب   بقية العاشق

وأنا في ذاك الخطاب ندري   ولي فهم صائب

وهكذا يحاول أن يخلق فسيفساء في نظام قوافي هذا النص الشعري.

الشكل الرباعي:[1]

ـ ن ـ ن

ـ ن ـ هـ

ـ ت ـ ت

ـ ت ـ هـ

و تسمر القصيدة بتغيير القوافي الثلاثة الداخلية للمربع والإبقاء على وحدة الصوت القافوي الخارجي؛ ومن ثم نكتشف الجوانب الإبداعية الكلية في النص الشعري وعلاقتها بالتجربة النفسية؛ وهي لا يكشف عنها الوزن وحده أو النبر، أو التنغيم، أو الميلوديه أو الهارمونيه، وإنما تتآلف أو تتباين لتقدم لنا ما أمكن من الإبداعية بالإضافة إلى أن حجم النص، والجوانب الأخرى الدلالية والتركيبية تعمل متضافرة ضمن ما يسمى بنظرية التجاذب والتنافر "إذ كل شيء يملك طاقة التجاذب والتنافر في المسائل الثقافية، العقل والذات هي التي تحدد هذا التجاذب والتنافر ضمن قواعد يستخدم فيها الذوق وفلسفة الجمال السائدة"[2].

ويبدأ الذوق فرديا شخصيا، في المسائل الثقافية ثم يصير عاما؛ فالفرد يصنعه والجماعة تتبناه، وما التشكيل الموسيقي إلا محصلة لصراع التجاذب والتنافر بين الذوقين الخاص والعام.

إن حضور مصطلح رمزية إيقاع النظام الوزني في المقولات المحددة لماهية الأنساق اللغوية الموسيقية لأي مدونة شعرية، يعني لا وجود للشعر الحر بالمعنى المطلق بحسب مصطلح ابن سينا[3] لأن الحرية في الأنساق الشعرية لن تكون إلا نسبية لكون التحرر، أو الانزياح الموسيقي لن يكون إلا مما هو محدد ومخطط

---

[1]- العلاوي، الديوان، ص 17

[2]- مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض والقافية،ص11

[3]- ابن سينا، الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر- القاهرة 1389هـ 1966م، ص112.

سلفا، ومن ثم يأخذ صفة المعيار في البنية الصوتية لأي شعرية قائمة، وما يبدو متحررا سيصبح في حكم المعيار لنظام إيقاعي موسيقي شعري لاحق.

هذا أمر مسلم به لكن الإشكالية تكمن في مدة الفترات التي تفصل بين تغيير موسيقى دلالي رمزي وآخر أو بين معيار والعدول عنه، ومنطقه ووظيفته وفلسفة رمزيته الجمالية، وربما سنتصور نظام توالد الأنساق الموسيقية الإيقاعية وتواترها وديمومة دلالتها الرمزية التابعة والمقوية لدلالات المستويات اللسانية الأخرى في الشعر من خلال أربع أشكال:

1. أشكال موسيقية شعرية انفعالية تولد مرة واحدة من مزاج خاص في رمزية فردية أو ضمن دائرة مشتركة محدودة، وتختفي، وهذه الظاهرة كثيرة في الشعر الصوفي، وتقتضي تفسيرا خاصا ربما يعود إلى كون هذا النوع من الشعر يبعث به إلى الحياة محملا برمزية صوفية لحالات من الحالات الخاصة التي يعيشها الصوفي، وتكون عصية عن الضبط التأويلي القادر على إثبات معنى نهائي من خلال مؤشرات مساعدة من النظام الإيقاعي للخطاب الشعري، كما يبدو في هذا النموذج من ديوان الشاعر الذي يخص أطول قصيدة قالها الشاعر وكتبها بالشكل التناظري وتضم (116) بيتا شعريا يلتزم فيها الشاعر رويا واحدا، وليس قالبا قافيا واحدا؛ وهي لامية ويداول في أشكال قوالبها القافوية بين القافية المجردة الغالبة والقافية المردوفة التي يزرعها بين الفينة والأخرى ولنأخذ البيت الواحد والثلاثين الذي جاء بهذا الشكل:[1]

هم القوم لا يشقى جليسهم قد قالا   نبيهم في الصحيح صح ما قد قالا

وكذلك البيت (35):

يكون بسقف العرش حالة قربه   واقفا مع الإله يالها من حالا

وكذلك البيت (51):

تحيى بكم أجسام حلت في رمسها   ممزقة كانت رفاتا ونخالا

ثم يتوالى هذا النظام الذي يقطع تيار المؤالفة، ومن ثم يُعيد آلية انتظار غير المتوقع التي هي من المبادئ الأساسية للأسلوبية الصوتية وغير الصوتية.

[1]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية، بمستغانم ط4، (د.ت) ص 6-7.

وكذلك في الخروج عن النظام العروضي العربي، ومن العجب يلاحظ خضوع بعض الأشطر القليلة لوزن وأغلب الأشطر غير موزونة بل لا نجد شطرة تماثل أختها، ولنأخذ البيت الأول من القصيدة السابقة:[1]

أيا أيها العشاق للمحضر الأعلى عيدونا بوصلكم وروموا فينا وصلا

ويلاحظ أن الشطر الأول جاء على وزن الطويل في صورته الأولى (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، والشطر الثاني غير موزون تماما، وكذلك بقية أبيات القصيدة التي تخترقها بعض الأشطر القليلة الموزونة، وهذا الإمعان في نشر الفوضى الإيقاعية من حيث البنية السطحية، وتبقى البنية العميقة هي التي تفسر لنا رمزية هذا التخطيط الشكلي الصوتي، وقد نستأنس بمبدأين معروفين في فهم المغزى الفني لنظام الإيقاع: أحدهما يغلب عليه التخطيط الخارجي المعد مسبقا عن جو الانفعال الشعري لحظة الإبداع، وهذا يهتم بتطبيق نظام الأنساق الإيقاعية المعروفة بصرامتها، والثاني يحرر الانفعال الشعري من أي تخطيط مسبق، ويجعل الاثنين يتوالدان معا زمن لحظة الإبداع، ويعني ذلك استغلال عنصر الإيقاع لمحاولة الترميز به عن حقيقة التجربة الانفعالية الشعرية، وهذا ما يعرف بالبناء من الداخل والبناء من الخارج أو عضوية المكونات الشعرية المتجهة اتجاها نفسيا واحدا في دلالتها التأويلية الرامزة، وهذا المسعى الفني متواتر في الشعر الصوفي وغير الصوفي، غير أننا إزاء الشعر الصوفي يمكن لنا افتراض مستويات ثلاثة:

مستوى لغة الفكر في بعده الإنساني ولغة الفكر في بعده القومي، وهذا بحسب تصور المدارس اللسانية العقلية، ويمكن أن نضيف إليه لغة الروح ما فوق الإنسانية التي لاشيء فيها غير الحب والنقاء والفطرة، وهذه ليست لكل البشر، وتخص المتصوفة وخطابهم الأدبي والشعري، وفي هذا الصدد يقول الصوفي أبو سليمان الداراني: "كل كلمة خطها الصوفية كانت خالدة كالقلب الصوفي خالدة لا تموت لأنها ارتبطت بالله، واستهدفت رضاه، واقتبست من هداه وأشرقت بحبه، وأضاءت بنوره، ومادة التصوف سواء أكانت أخلاقا أو معرفه أو سلوكا أو تعبيرا عن مشاهدة أو تصويرا لمناجاة أو تذوقا لتجليات أو تحليقا حول إشراقات فهي مادة موصلة بالله قائمة به وله فانية فيه سبحانه."2

---

[1] أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4، (د.ت)ص 5.

- أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم: عبد الحليم محمود، ص11. 2

وكل أصوات اللغة أو الطبيعة أو الكائنات الحية لها دلالة تأويلية رمزية، يقول ذو النون في مناجاته: "إلهي ما أصغيت إلى صوت حيوان ولا إلى حفيف شجر ولا خرير ماء ولا ترنم طائر ولا تنغم طل ولا دوى ريح ولا قعقعة رعد إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك داله على أنه ليس كمثله شئ.." [1]

وقال أبو القاسم البغدادي: "السماع على ضربين: فطائفة سمعت الكلام فاستخرجت منه عبرة، وهذا لا يسمع إلا بالتميز وحضور القلب وطائفة سمعت النغمة وهي قوت الروح فإذا ظفر الروح بقوته أشرف على مقامه وأعرض عن تدبير الجسم فظهر عند ذلك من المستمع الاضطراب والحركة"[2]

2. أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود ثم تختفي، وهذه أيضا من مميزات الشعر الصوفي، وهذه تكون رمزيها الإيقاعية شبه عامة لحالات وجدية صوفية يمكن أن تسترجعها الذاكرة على مستوى التناص الإيقاعي الذاتي أو الخارجي، كما يبدو في هذا النموذج من ديون الشيخ الشاعر:

دنوت من حي ليـلى لما سمعت نداهـا
ياله من صوت يحلو أود لا يتـنـاهى
رضت عني جذبتني أدخلتني لحـماها
أنستني خاطبتني أجلستني بحـذاها
قربتني ذاتها مني رفعت هني رداها
أدهشتني بهرتني حيرتني في بـهـاها
أخذت قوسي ووزني لكي تتبع عنـاها
فإذا ما كـان مني غير أن سجدت لها
أخذتني ملكتني غيبتني في معنـاها
حتى ظننتـها أني وكانت روحي فداها

فهذا الغزل الصوفي المتناص مع الغزل العذري القديم بالإضافة إلى هذا الإيقاع الناتج عن الأفعال المتتالية المعبرة عن الحركة الدالة عن روح انفعالية وجدية التي توحي بأن الشاعر فقد السيطرة على نفسه، بل نحس بأنه أصبح مجموعة من أفعال لغة الذوق الصوفي في حالات من حالات تغييب الذات عن عالم الناس، ولا

---

[1]- أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم:عبد الحليم محمود، دار المعرفة مصر(د.ت) ص12.

[2]- أبو القاسم البغدادي، الكتب الجامعة ج: دار المعرفة مصر(د.ت)1 ص: 161

يخفى أن الإيقاع المتسارع لهذه الأبيات يحاكي محاكاة رمزية سرعة استغراق الشاعر في توالي الأحوال الصوفية عليه بالسرعة نفسها.

3 ـ أشكال تتوالد وتتكرر على مستوى محدود، ثم تشيع أكثر عند الناس إبداعا وتداولا غير أن مدى شيوعها يتفاوت؛ فهي أكثر ديمومة في تجارب الشعر الصوفي، وأقل في بعض تجارب الشعر الأخرى، وتتضمن قدرا من الرمزية والغموض لكون تأويلها توجهه ذاتية الشاعر، وتضعف فيها دلالة الألفاظ عن التعيين والتحديد، كما يبدو في هذا النموذج:

لو يعلم هذا الشان   وما كان مني
يذعن بكل لسان   ومن خيري يجني
أنا حبر العرفان   أنا الحصن المبني
أنا كوكب فتان   أنا الفرد المغني
أنا نور الأعيان   أنا الكل دوني
أنا لب الإيمان   أنا قطب الدين
أنا لست إنسان   ولا من الجن
أنا سر الرحمن   أنا الكل مني
مقداري له شأن   خارج عن الكون
جئت من الإحسان   ظهرت في بدني
يزعم من هو   أنه يعرفني

فهذه الهندسة المحيطة، وهذا الإيقاع الدائري اللولبي الذي تعمقه لا محدودية "أنا" التي ترمز إلى اللانهائي والمطلق واللامحدود وهلم جرا..

ولا شك أن الشاعر اختار المكونات اللسانية الإيقاعية واختار مواقع خاصة لتوحي بالرمزية المتخفية وراء قناع في بداية الأبيات "أنا" لتتحول إلى طلسم في نهاية الأبيات "حرف النون"، ولاستيعاب هذا النظام نشير إلى ترسيمة الأداء لـ"بنفنيست(Émile Benveniste) " حيث يرى أن أسلوب الأداء يتمحور حول المتحدث في مواجهة ملفوظه والمحاور والمرجع؛ وفي هذه الحالة فإن فعل "تحويل اللغة إلى خطاب" يضع الذات المتكلمة في موقف التعبير، وفي أثناء ذلك تتمظهر ألوانا من المواقف الحرة وغير الحرة، والمتحدث يتكلم مركزا دائما على المحاور، ويتبنى بصفة كلية أو جزئية ما يتكلم عنه، ويصبح ملفوظه الحقيقي محتملا لهذا الشكل المتعدد في دلالته بين أنا الملفوظ، و أنا المرجع، و أنا المحاور.

وهذه الوضعية الثلاثية لـ "أنا" هي بالتأكيد مسجلة في الملفوظ نفسه، ويمكن الكشف عنها بتحليل عدد من السمات اللسانية؛ وتؤدي أغراضا . من أجل تحديد خصائص أسلوب الأداء . لبعض المفاهيم التي وضعها جون ديبوا(Jean Dubois)، ومنها مفهوم النمذجة التي تميز بين ما يوافق وضع العلاقة بين المسند والمسند إليه، والثاني ما يوافق وضع الذات المتكلمة بالنسبة للوضع الأول؛ مثل التعبير عن موقف أمل أو روحاني صوفي، وننتظر من الخطاب أن يؤدي غرضه بكيفية تسمح للمتحدث بأن يكون أهلا عما يتكلم عنه؛ وفي هذه الحالة يفترض أن كل ملفوظ يتضمن سمات موقف اللافظ فيما يرسله، وفحص نماذج من هذا النوع في الخطاب يعمل على إبراز بعده الرمزي وشفافيته، وهذان يؤديان إلى السماح بإظهار طرق الأداء من وجهة نظر المتحدث في مقابلة ملفوظه، كما تحدد طرق الأداء بوصفها موطنا لاختيار العناصر اللسانية

وأما البعد النسبي بين المتحدث والملفوظ فهو يتم من خلال حركية امتلاك لغة وتحويلها إلى خطاب، وفي هذه الحالة فإن فعل الأداء يمكن أن تكون سماته أكثر أو أقل قوة، والمتحدث يحاول أخذ مسؤولية تضمين ملفوظه على نحو كلي أو جزئ بخصائص الزمان والمكان، أو المطلق المتجاوز لهما كما هو الشأن في الخطاب الصوفي، وامتلاك اللغة على هذا النحو سيكون موسوما في الملفوظ باستعمال السمات اللسانية للأداء: الإشارة إلى حالات المؤشرات المبهمة التي تزيد الرموز غموضا بمعنى إسناد غير المحدد إلى غير المحدد... الخ

قال بنفنيست(Émile Benveniste): إن اللغة تملك عناصر ذات امتياز تحول اللغة مباشرة إلى خطاب: وهذه العناصر هي المصطلح عليها بـ "المؤشرات" أو المبهمات الخاصة بالأشخاص مثل الضمائر والظروف الزمانية والمكانية نحو: هو وأنا وهنا والآن ...إلخ، وهي عناصر لا يتغير معناها إلا حين تطعيمها بمتطلبات الخطاب يقول عنها بنفنيست(Émile Benveniste): إن دورها يتمثل في تقديمها كأداة للتحويل، والذي نسميه تحويل الكلام إلى خطاب، وإذا أردنا تجسيد الشخص الوحيد المعلن بـ "أنا"فإن كل القراء بالتناوب يصبحون فواعل؛ فالاستعمال على هذا الأساس من أجل ظرفية الخطاب وموقفه، وليس شيئا آخر"[1].

---

[1] - E . Benveniste, Problème de linguistique générale 1, Gallimard, paris, 1966 , p 254 1

هذه العلامات هي في جميع الأحوال تتناسل من جديد في كل مرة حيث يلفظ الملفوظ،وفي كل مرة تتعين من جديد صراحة أو ترميزا كما هو شأن في الخطاب الصوفي.

وبحسب بنفنيست (Émile Benveniste) فإن نوع المؤشرات لا يدرك معناها إلا بمرجعية فورية ضرورية لفعل الأداء، وهكذا فإن ضمير "أنا" الشخصي المتلفظ لا يستطيع شكله اللساني تعيين معناه إلا في فعل الأداء الذي يتضمنه، و بهذه الخصائص الأسلوبية المتميزة لهذه المكونات التي كررها الشاعر ويسميها بعضهم الإطناب الصوتي ندرك طبيعة هذا النص الشعري الصوفي.

كما أن وظيفة تجلية الكلام بحسب ج. ل. أستين(J. Austen) . تقود الدراسة اللغوية بكونها آنية فعلا، وبكلمة أخرى فإن عملية إبراز المقصدية من تحليل الكلام يفرض الإجابة عن هذا السؤال: ماذا أفعل حينما أتحدث؟ والسؤال نفسه نطرحه على الشاعر الصوفي ماذا كنت تفعل حين قلت هذا النوع من الخطاب الشعري الصوفي، ولن نتلقى بالتأكيد جوابا لأن هذه من الأسرار التي تجرب، ولا يصرح بها، والإجابة الشافية عليها يعني الإحاطة التامة بدلالة الخطاب بمعنى التوحد التام بين الرمز والمرموز له وبخاصة في الخطاب الصوفي الذي يضع منهج المقاربة التداولية أمام إشكالية.

4 ـ أشكال تأخذ صفة القداسة، ويتحرج من الخروج عليها، وهذه الظاهرة لن تكون إلا في أشعار تمخضت عن ذوق جماعي اتفاقي إبداعي وتداولي، ومن ثم تفقد قوة رمزيها بعامل التكرار الحرفي، وهي غير موجودة في أشعار الديوان.

أما الأنواع الثلاثة الأولى فتحدث في الشعر الصوفي بتفاوت، كما تحدث أيضا في بعض الأشكال الشعرية الجديدة، وكلما كانت أقل انتظاما في تواتر نماذجها كانت أكثر حضورا وبخاصة في نظام موسيقى الموشحات والأزجال يقول صاحب الطراز عن الأولى بأنها قسمان: ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا وزن له فيها: " وهذا القسم منها الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتارها وأسبابها فعز ذلك وأوعز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا الضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا

العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف، وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز"[1]

وهذه ظاهرة عامة لذا فرق مجموعة من الباحثين " بين الشعر الملحمي الإنشادي وبين الشعر الغنائي. ففي كل لغة يبدو الشعر الملحمي محافظا إلى أبعد حد، في حين أن شعر الأغاني الوثيق الصلة بالملامح الصوتية للغة أكثر تعرضا لاختلاف اللهجات القومية"[2] ، وهكذا يبدو بأن الوزن الشعري الصوفي يتحكم فيه الملحنون لأن نصوصه تظل مفتوحة زمانيا أي موسيقيا بكونها تتناقل بالإنشاد، ومن ثم فإن وزنها الحقيقي يكتمل عند أدائها غنائيا، ومن ثم فالملحن والطابع الغنائي، ونظامه وآلات الطرب الموسيقية المصاحبة له هي المتحكمة في صورته وأوزانه الإيقاعية الموسيقية النهائية، ويمكن أن تتغير بين ملحن وآخر، وهذا ما انتبه إليه ابن سناء الملك في حديثه عن النظام الإيقاعي الموسيقي للموشحات والأزجال.

وهكذا فإن دراسة أي شعر لا تكتمل إلا إذا تناولت نظام تشكيل الأنساق الفنية التي يبنى بها الشعر ضمن لعبة اللغة في تشكيلها المكاني والزماني، وهندسة إيقاعاته النفسية المتلونة بألوان لا حدود لها، ويتم هذا بفضل قابلية اللغة لتوليد أنظمة غير محدودة من عمليتي التوزيع والإدماج في المستوى الصوتي المنفتح على المستويات الأخرى لامتصاص ما في إيقاع الكلمات والتراكيب وقابليتها للشحن بأجواء إيحائية وجدانية روحانية ".. لأن الأصوات في النص الأدبي، أو في اللغة الشعرية، هي غاية بذاتها وليست واسطة لغاية أخرى كما هو الحال في الكلام العلمي المعياري..."[3]

كما أن دراسة البنية الصوتية للإيقاع الموسيقي الشعري تكشف عنه أربعة جوانب هي الأشكال والقوالب البنائية الثابتة والمتغيرة، والأنساق الإيقاعية الموسيقية الكبرى الأساسية المقيدة (الأوزان) ، كيفما كان نظامها، والمكونات الإيقاعية الصغرى الأساسية (القوافي)، والمكونات الإيقاعية المتممة الحرة (جميع التنسيقات والهندسات) وأغلبها يدرج ضمن الموازنات البلاغية القديمة.

وإذا كان الشعر العربي الفصيح يهيمن عليه الوزن فإن شعر الديوان كانت الغلبة فيه للقالب الشعري الكلي اللحني، والموازنات الصوتية والقافية المتحكمة أو

---

[1]- ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط3، 1980، ص 47.

[2]- رينيه وليك، واوستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972 ، ص 221.

[3]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط:1، 1986، ص 48-49.

على صدى الروي في الطابع الإيقاعي الموسيقي لأن تفعيلات الوزن تكون غير واضحة في نظامه، ومن ثم لا تتحكم بصفة جوهرية في خصائصه الموسيقية بخلاف بقية المكونات التي تطغى على الطابع الإيقاعي الموسيقي لهذه الأشعار.

وما يدعم هذا التصور أن الشكلانيين الروس حاولوا استيعاب هذه الظاهرة في الأشعار بأن وضعوا الأوزان وضعا جديدا تماما فاستبعدوا في وصفهم لموسيقى الشعر مصطلح التفعيلة لكونه غير ملائم لها، ومن ثم كانت "الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنما هي البيت كله، وهي نتيجة تأتي من النظرية العامة للغشتالت التي اعتنقها الروس..والوحدة التنظيمية في الشعر تتنوع في مختلف اللغات ومختلف نظم الوزن "[1]

والطابع الغالب على نظام الإيقاع يتمثل في مجموعة من الانزياحات تمس جميع مكوناته ومنها الانزياح في مستوى الأنساق الكبرى الإيقاعية ومقدم شعر الشاعر يعلل ذلك بقوله "يلاحظ القارئ أن معظم قصائد الديوان لم تجر على قاعدة العروض الشعري والعناية بالأوزان: وقد أجاب العلاوي عندما سئل عن ذلك فقال : إن القوم رضوان الله عليهم أغلبهم لا يتعاطى فن الشعر. اقتداء بالنبي صلى الله عليه وسلم حيث لم يؤذن له في ذلك. فكانوا أقصر باع من غيرهم إلا من تعاطه من قبل فالصوفي يعبر عن معارفه كيفما اتفق إذ لا عبرة باللفظ إذا استقام المعنى"[2]

وهذا موقف فريد في الشعر الصوفي الجزائري الحديث المتميز عن الشعر العربي الصوفي الذي يلتزم في الغالب بالبحور الخليلية بل يستعمل المشهور منها، فكيف نفسر هذا المسلك الفني ليس إلا بالتحرر من أنغام هذه البحور ودلالتها الخارجية في محاكاة ألحانها، ويبدو ربط رمزية هذه الإيقاعات بمحاور سيميائية كبرى لعل مقدم الديوان قد حدد بعضها وهي:

1 – التغني بجمال الحضرة الإلهية، وما يفاض على العارفين من العلوم والأسرار الربانية.

2 – التغني بجمال الحضرة المحمدية، والاستمداد منها بحقائق التوحيد؛ وأسرار الشريعة، ويمكن أن نضيف إليها الآتي:

---

[1]- رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972 ، ص 219 .

[2]- أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت) ص 3-4.

3 – التغني بكرامات الشيوخ وولايتهم، وانتهاج منهجهم في الرياضات لتذوق الأحوال وارتياد المقامات للاستعداد لأخذ دور السالك المريد.

رابعا- التواصل والتناص الإيقاعي الرمزي مع أجواء القرآن والخطاب النبوي والخطاب الشعري الصوفي.

وسنحاول استعراض بعض هذه المحاور ونكشف عن طابع إيقاعه الموسيقي الترميزي، والمحور الأول يتميز بمكونات خاصة اختارها الشاعر لكي يكون لها أداء خاصا فهو إما أن يوسع زاوية انتظار غير المتوقع وإما أن يختار توقيع المكون ليس في بعض عناصره بل في قالبه الكلي، وهذا ما نلاحظه مثلا في هذا التكرار الكامل لله جل شأنه في موقع القافية في أغلب شعر هذا المحور مثل القصيد المربع الذي يضم (29) مربعة كتبها على النحو الآتي: [1]

بشـــراكم خـلانـي   بالقـــرب والـتــــداني

جمعــكم في أمان   ما دمتم في حزب الله

التضافر بين إيقاع البنية المكانية، وإيقاع البنية الزمانية بهذه الثنائية المتساوقة مع توزع نغمة الخطاب بين أربعة أصوات صوت الشيخ الشاعر (أنا) المبشر:

بشـــرني بدر البـــدور   بالنصـــر مع الظهور

محـــبـنـا في ســـــرور   محفـــوفا بلطف الله

والله لـــقـــــد قــــالا   بأفصــــح المقــــالا

نصـــــرناك في الـمــلا   أنـت في أمـــان الله

بشـــرنـي روح الأستاذ   البوزيدي عين المدد

نصـــرنـاك في المــــلا   أنت في أمـــــان الله

محبــكــم في أمــــان   مريدكم في ضـمــان

أنتـم عيــون الرحمان   بيــــــدكم ســر الله

بيـدكم المنـــشـــــور   لكم ترفع الستـــور

أنتم أرباب الحضـــور   أنتم أوليـــــاء الله

وصوت الأتبـاع (انتم)   وانتظار البـشـــارة:

بـــشــــراكم ســـادتـي   بشراكم أحـــبـتـــي

بـشــــرتـكـــم بالآتـي   أنتم في رحـمـة الله

---

[1] - أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4 ، (د.ت) ص 17.

جمعكم عين الرحـمة   جمعكم فيه حكمة
ومن حبـكـم سـمـى   عليكم رضـوان الله

وصـوت شـيخه (هـو) الـذي بشـره بالمـدد، وهـذه الأصـوات والبشـارات الثلاثـة النشوانة بما تبشر به وليس إلا حضرة الله والظفر بمنى هذه البشرى فرحة، والنجاح في أخذ البشرى من شيخه فرحة أخرى، وإقناع الإتباع على الظفر بتلك البشرى فرحة أخرى للوصول في النهاية إلى الفرح الأكبر من الحضرة الإلهية وبها تنهي أصوات هذه البشارات لتتجدد وينتهي معها الإيقاع.

ودراسة التشكيل الموسيقي لشعر هذا الديوان وهندسته الإيقاعية الخارجية والسياقية لا تتم إلا من خلال تحديد الأنظمة الصوتية، وأنماط البناء الإيقاعي للأوزان في هذا الشعر الذي يمثل بعدا من أبعاد نظام الشعرية الصوفية الجزائرية الحديثة، وبنياتها الإيقاعية في مختلف مراحلها، بحسب الشطر الذي اعتبرناه الوحدة النصية الأساسية التي يقام عليها هذا الإحصاء، وإذا كان المدونون لهذا الشعر يكتبونه بما يشبه الزجل الصوفي وغيره بشكله المعروف بالمثنى المشكل في بيته "من شطرين، يطلق على الشطر الأول في أحيان كثيرة اسم "الفراش"، والثاني "الغطاء"، وهو كثير في الشعر الملحون"[1]

ج - موسيقى السياق أو التنويع أو الحشو:

وصف بعض البنيات والهياكل الصوتية ضمن المستوى اللغوي والعروضي اللذين يشكلان أنماطا من الموازنات الصوتية لمختلق الظواهر الأسلوبية سواء كانت قوالب قافوية داخلية، أم أنواعا من التكرارات الإيقاعية الناتجة عن تنسيقات صوتية، وأنساقا من التشكيلات الهندسية لأنغام القصيدة وموسيقاها، ولا يمكن استيعاب جماليات النص الشعري إلا بالكشف عن هذا المدلول المختفي في علاقات هذه الأنظمة، وفي السياق العام للنص.

ومن منظور دلالية المكونات الشعرية، فإن الصوت اللغوي المنفرد أو التنسيقات الصوتية الثنائية المتكررة أو التنظيمات الهندسية الصوتية كلها "... تشكل إطارا دلاليا جديدا يخلق بينه وبين المدلولات علاقة ما"[2].

---

[1] - عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث أ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 529.
[2] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 64.

وهذا التشكيل الصوتي الجديد يمكن قراءته أفقيا؛ أي على مستوى البيت الشعري أو الشطر منه، وعموديا؛ أي على مستوى الدلالة الموسيقية الموسعة لمقطع شعري، أو لقصيدة، أو لمجموعة أعمال شعرية.

1 -المستوى الأفقي:

يضم هذا المستوى ما يعرف بالموازنات الصوتية ومنها: الظواهر القافوية الداخلية، والتصريع، والتنسيقات الصوتية، ومختلف التنظيمات الهندسية للأصوات والإيقاعات في إطار المقاطع الصوتية والكلمات والجمل الموزعة بطريقة تعليلية إبداعية في القصيدة.

1/1- التصريع والتقفية:

يعرف ابن رشيق التصريع فيقول عنه بأنه: "... ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[1]، ويتواتر هذا النوع في شعر العلاوي، ومن نماذجه في أطول قصيدة قالها، وتظم 116بيتا:[2]

أيا أيها العشاق للمحضر الأعلى   عيدونا بوصلكم وروموا فينا وصلا

ويلاحظ في مطلع القصيدة اشتراك العروض والضرب في تفعيلة واحدة هي: (فعْلن)، وهذا التناسق الإيقاعي للتصريع[3] لا يمكن إدراك دلالته النهائية إلا بتفاعله مع المدلولات الأخرى على المستوى الأفقي: الصوت، والكلمة، والجملة والشطر والبيت، وعلى المستوى العمودي يتعدى البيت الواحد إلى أبيات أخرى.

ولا شك في أن التطابق في الوزن الصرفي بين الفعلين "أعْلى، وصْلا" الدالين على السمو والقرب، ودلالتهما الإضافية بحكم موقعهما في البيت يوحيان بالشوق لاستشراف الإشراق الروحي، وينتج عنه ما يشبه الإيطاء، وهو من عيوب القافية، وأفحش صوره ما تكررت فيه كلمة واحدة في بيتين متجاورين.

كما أن الشاعر بهذا التضافر الأسلوبي أبدع تشاكلا فنيا؛ وهو من خصائص اللغة الشعرية التي تجعل من الشاعر حسب عبارة أحد الباحثين "مهندس

---

[1] - ابن رشيق، العمدة، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972م. ص 173.

[2] 50- العلاوي، الديوان، ص 17.

[3] - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 176.

أصوات"[1]، ويستعمل التصريع الثلاثي المتفق بهندسة رباعية ينتهي بخاتمة مختلفة كما في قوله:[2]

بشراكم خلاني   بالقرب والتداني

جمعكم في أمان   ما دمتم في حزب الله

ويستمر هكذا بتسعة وعشرين مربعة، وكل مربعة تختلف في تقفيتها الثلاثية، وتتفق كلها بقافية ختامية بترديد لاسم الجلالة في كل المربعات بهذه الهندسة:[3]

ـ تي ـتي

ـتي ـالله

ـوان ـوان

ـوان ـالله

وهذه تنسيقات صوتية أخرى تتضافر لتضيف إيحاءات رمزية ودلالات جمالية إلى المدلولات الأخرى، وتتمثل هذه الظواهر الصوتية الإضافية، وهذا كله يدخل في التشاكل الصوتي والدلالي لتنسيقات صوتية، وقولبة قافوية داخلية متناسقة ومتوازنة مع المفاصل اللغوية في مواقعها في هذه الأبيات.

2/1 . التقفية الداخلية:

يتكلم عنها صاحب العمدة فيرى بأنها تتشكل عندما "يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة... فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى"[4]

وهذا النوع من التقفية في المطلع أو داخل القصيدة متواتر في شعره بشكل يضفي عليه أهمية خاصة، مثله مثل التصريع.

2- التنسيقات والهندسة الصوتية:

يظل الشاعر بأي لغة يعبر وفي أي عصر مهندس أصوات وعازفا بالكلمات، وملحنا للمعاني، ويجسد هذه الأنغام والألحان بمجموعة من التنسيقات الصوتية التي تكون في الغالب ثنائية في تكرارها في موقع واحد، وتكون متناظرة ومتوازنة مع نظام القصيدة، وهذا النوع هو الأكثر تواترا في الشعر الصوفي.

---

[1]- اجوزيف ميشال شريم، دليل الأسلوبية، ص 91.

[2]- العلاوي، الديوان، ص 17.

[3]-العلاوي، الديوان، ص 17.

[4]- ابن رشيق القرواني، العمدة، ج1، ص 1173-174.

وإذا كان في الإمكان حصر أسسها النظرية فإن صورها في الشعر تختلف من شاعر إلى آخر، وهذا يعود إلى درجة التعويل على إبداعية الأصوات وتشكيلها الجمالي الذي لا ينفصل عن طبيعة الرؤية والاتجاه الشعري الباطني الرمزي.

وأحاول في دراسة التنسيقات الاكتفاء بالنماذج العامة لأن دراسة كل الصور يتطلب بحثا مستقلا، ونستعرض بعض التنسيقات كما حددها جوزيف ميشال شريم في الشعر العربي مستعينا بأبحاث رائدها في الشعر الفرنسي جان بيار شوسري لابري " J.P.Chaussrielapree "[1].

1/2- التنسيق المتصل في تكرير معجل:

حالة لو حال الحال بيني وبينها لقلت هذا محال والحال لا يحلى[2]

(ح+ا+ل)+ (ح+ا+ل) (ح+ ا+ل) (ح+ا+ل)

2/2- تنسيق متصل في تكرير مؤجل: كما يظهر في هذا البيت:[3]

إنني عارف بذي اللطائف أيها الخائف ادن ترى الله

(ر+ ف) فاصل (ئ+ف) فاصل (ئ+ف)

3/2- التنسيق المنفصل في تكرير معجل:[4]

ولولا عشق العشاق كل مليحة ولا مالت الحسان وجرت الذيلا

(ع+ش+ق) + (ع+ش+ا-ق)

4/2- جمع بين التنسيق المنفصل في تكرير مؤجل، والتنسيق المتصل المعجل:

ولو شاهد الساعي سناه لما سعى ولا طاف بالعتيق ولا قبلا قبلا[5]

(س+ا+ع) فاصل (س+ع+ ى) (ق+ب+لا)(ق+ب+لا)

5/2- التنسيق المفروق في تكرير معجل:

جعلت حجاب الخلق للحق ساترا وفي الخلق أسرار بديهة منهلا[6]

(ل+ق) (ل-ق)

6/2- التنسيق المفروق في تكرير مؤجل:[1]

---

[1] - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م.، ص 89.

[2] - العلاوي ، الديوان، ص7

[3] - العلاوي ، الديوان، ص66

[4] - العلاوي ، الديوان، ص13.

[5] - العلاوي ، الديوان، ص12.

[6] - العلاوي ، الديوان، ص14.

اتت بقول فصيح موضح وصريح

ليس فيه من تلويح جمعت فيه المعنى

(ف+ص +ي +ح) فاصل (ص- ر+ي+ح)

7/2- التنسيق المجموع في تكرير معجل:

وليس لفوق الفوق فوق ولا غاية وليس لتحت التحت تحت ولا سفلا[2]

(ف+و+ق(ف+و+ق)(ف+و+ق)+(ت+ح+ت)(ت+ح+ت)(ت+ح+ت)

8/2- التنسيق المجموع في تكرير مؤجل:

جمعـــكم فـــيه الرحـــمة جمعـــكم فيه حكـــــــمة[3]

(و+أل+ب+ع+ض+ي+س+ك+ن) (و+أل+ب+ع+ض+ي+س+ك+ن)

وبعض هذه التنسيقات الصوتية تتضافر معها المستويات الأخرى، ومكونات الشعر لإحداث ذلك الأثر الجمالي المتميز، وتعميق وتكثيف المعنى الإضافي، وما تكرار الأرض والديار والعار، وعاد إلا من قبيل تعميق موقف الإصرار والثبات في موقف التجليات الصوفية.

3- الهندسة الصوتية:

إذا تعددت هذه التنسيقات واتخذت مواقع الإثارة في البيت الشعري وتضافرت مع غيرها، فإنها ستفرز مجموعة من الظواهر يمكن إدخالها فيما يعرف بتضافر الهندسة الصوتية في البدايات والنهايات والمقاطع وغيرها ومنها:

1/3- الهندسة الإيقاعية: وهي تكرار لحروف في مواقع تتميز بتوقيعها العروضي، أو إيقاعها في مقاطع نبرية، وهذا ما نلاحظه في البيت الآتي:[4]

تراهم حيارى في شهود الله تراهم سكارى والله الله

وتتضافر مجموعة من الظواهر الصوتية في هذا البيت المفعم بالشوق للمشاهدة والمكاشفة.

2/3- الهندسة الخاتمة: وتلتقي مع التصريع والتقفية في موقعهما في البيت ولكنهما يختلفان في كون الأولى تتطلب على الأقل الاشتراك في حرفين من الحروف الأخيرة لكل شطر في البيت الواحد، وتلتقي بنظام "لزوم ما لا يلزم"، أما إذا تعدى

---

[1] - العلاوي ، الديوان، ص66 .

[2] - العلاوي ، الديوان، ص14.

[3] - العلاوي، الديوان، ص 17.

[4] - العلاوي ، الديوان، ص51

إلى تكرار كلمة بتمامها أصبح إيطاء في التصريع، وهذا النوع من الهندسة كثيرة ومتنوعة في شعر العلاوي، ومنها هذا النموذج:[1]

عنت الأبصـار يوما بدا ظـــاهر

كفاني اعتـذار إن المحبوب قاهر

ذا شيء احـــار فللعقـــول بـاهر

3/3- الهندسة الفاتحة: وهذه أيضا متواترة في شعره، وتتشكل بتكرار أكثر من صوت في بداية كل شطر وهي تلتقي مع ما كان يسمى عند القدماء بالترديد أو الترصيع[2].

وإذا كان القدماء يركزون على الوزن والمعنى فإن الهندسة الفاتحة تركز على الأصوات اللغوية وتكرارها؛ ومن ثم يكون الوزن والمعنى هما من الأشياء المكملة لهذه الظاهرة، ومن صور هذه الهندسة الاشتراك في كلمة واحدة أو كلمتين، وتجتمع الصورتان في هذين البيتين:[3]

<u>وهل لهذا الرسول قدر يساويه</u> <u>وهل له من شبيه حاشا فلا فلا</u>

4/3- الهندسة المحيطة: وهذا النوع يشبه ما يعرف عند القدامى برد العجز على الصدر، ويختلف عنه لكون الأول يبنى على صوتين متجاورين أو أكثر مكررين في بداية البيت ونهايته، أو بداية أي شطر ونهايته، وهذا الأخير يتواتر في شعره أكثر من النوع الأول بدرجة تجعل منه خاصية أسلوبية في شعره، ومن نماذجه هذه الأبيات:

يا من ظهرت بنوره الأكوان أنت ظاهر

5/3- الهندسة التأليفية:

وهي التي يتم فيها توزيع التنسيقات على جزء كامل من البيت، ولا تتواتر هذه الظاهرة في شعره بشكل مكثف، ويحاول التعبير من خلالها عن معانات حالاته الروحية أو يتخذها لمجرد البيان والتأكيد كما يظهر في هذا البيت:[4]

حالة لو حال الحال بيني وبينها لقلت هذا محال والحال لا يحلى

6/3- الهندسة الرابطة:

---

[1]- العلاوي ، الديوان، ص25

[2]- يحي العلوي، الطراز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 882.

[3]- العلاوي ، الديوان، ص25

[4]- العلاوي ، الديوان، ص25

وهي من الظواهر الصوتية تواترا في شعره، ونعني بها تكرار صوتين أو أكثر في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني:

ومن أمثلتها النادرة هذا البيت:[1]

أنا غدا في أمن   من وقفة لا نرضاها

أنا ومن كان مني ومن للصحبة رعاها

وهذه الهندسة الإيقاعية من خلال تكرار النون في أغلب مقاطع الكلمات وتضافرها مع الهندسة الرابطة زاد من تعميقها لمعاني البحث عن الأمان في صحبة الشيخ وهو في طريق مقاماته وحالاته الصوفية وعلاقتها مع المدلولات الأخرى في هذا البيت بألفاظه ومستوياته التركيبية والدلالية.

وهكذا نكون قد ألممنا بجانب من الجوانب الأساسية في جماليات القصيدة، وشكل من أشكال إبداع المعاني الإضافية باستغلال طاقات اللغة، وقابليتها في توليد أنغام وإيقاعات لا حصر لطوابعها، ولا حدود لمعانيها الإيحائية.

4 . المستوى العمودي للتشكيل الموسيقي:

إن دراسة الموسيقى الشعرية في إطارها الدلالي الموسع، يتعدى البيت الشعري الواحد إلى المقطعة أو القصيدة، وعلى هذا الأساس سأحاول الكشف عن دور الحروف المعزولة عن ألفاظها في مساحة أكثر من البيت، والتي يبدو أنها توحي بمعانى إضافية لها علاقة بمعاني المدلولات الأخرى، ثم أحاول بعد ذلك دراسة تكرار الكلمات والجمل، ودلالة هذا التكرار على المحتوى الروحي والجمالي للمتون الشعرية.

1/4تكرار الحروف:

يركز الشاعر على تكرار الحروف في قصائده، ويحاول تضمينها لدلالة رمزية ما، وتشكيلها تشكيلا جماليا فتظهر في نسقين:

النسق الأول تحققه حروف تتطابق في الغالب مع القوافي الخارجية والداخلية لأحداث الدلالة الشعرية والأثر الجمالي المطلوب.

والنسق الثاني يتحقق من خلال حروف تكون متجاوبة مع موضوع القصيدة، وجوها الروحي، ومكوناتها الفنية، وتتجاوب دلالاتها الإضافية الإيحائية مع حروف الموسيقى الخارجية والداخلية، ولا تتطابق معها تطابقا صوتيا كاملا.

---

[1] - العلاوي ، الديوان، ص33

وخلاصة القول فإن هذه البنيات الهندسية الصوتية يحقق بها الشاعر في قصائده التشكيل الجمالي، والكثافة الدلالية الإيحائية، والعمق الروحي، كما أن شعر هذا الديوان تهيمن عليه نزعة التحرك والتغير في نظام أوزانه وأساليبه إلى حد تمرده عن أي مبادئ أو قواعد أو نماذج عامة، والشعر يتولد من بنيات صوتية إيقاعية موسيقية كبرى (الأشكال والأوزان)، وبنيات إيقاعية موسيقية صغرى (القافية والموازنات الصوتية)، وفي مقابل ذلك فإن أغلب أشكاله وقوالبه تميل إلى الثبات والبساطة، ويهمين عليها الشكل التناظري، والشكل المتعدد الأشطر، وتكون هذه الأشكال متجاوبة مع طريقة غنائها التي تتم في مجموعة صوتية موزعة، ويعني ذلك أن قيمة الأبيات بالدرجة الأولى في استعذاب لحنها المتكرر الراقص حتى وإن كانت عديمة المعنى أو لا قيمة لمعناها أو ساذجة في تناولها لموضوعها، وفي جميع الحالات فإن معناها يأتي في الدرجة الثانية ليسيطر اللحن الإيقاعي، وتتحرر دلالته الرمزية الكاملة.

الفصل الثاني عاشر

تحليل الخطاب الشعري في ضوء المقاربة الأسلوبية

(نماذج من الدراسات العربية المعاصرة)

المدخل: إن مفهوم نظام قرابة المحاور المنهجية الذي سنطرحه لحل إشكالية المناهج في نقد الشعر العربي الحديث، ويعني عدم التزام هؤلاء النقاد بمنهج واحد سواء في التنظير لشعرية عربية أم لوصف وتحليل مكونات هذه الشعرية الفعلية والمفترضة، ويفهم من هذه التحديد أن مصطلح نظام قرابة المحاور المنهجية هو بديل عما عرف عند النقاد المنظرين العرب المحدثين بالمنهج التكاملي بهذه الدلالة المطلقة المضللة التي تؤدي إلى تجاوز الحقائق المعرفية لهذه المناهج، ومن ثم يفترض استحالة اجتماعها لمساءلة نص شعري واحد في آن واحد لما بينها من تناقض في مسلماتها المعرفية التأصيلية والتفسيرية.

ونقترح مشجرا عاما يكشف عن محاور القرابة بين المناهج عامة، ثم نطبقه على مشجر آخر عام يكشف عن نظام التداول بين المناهج في الدراسات النقدية التطبيقية على مقطع من شاهد شعري أو نص بكامله أو مدونة شعرية لشاعر واحد أو مجموعة شعراء، وهذا المسعى يهدف إلى الكشف عن الانزياحين المنهجيين الداخلي المقبول معرفيا، والخارجي بإشكالياته المعرفية المعقدة أيضا.

وبعد مساءلة المناهج مساءلة معرفية تبين لنا إمكانية تنظيمها في خمسة محاور ذات قرابة تأصيلية، وهي: محور قرابة السياق بالنص ويندرج ضمنه المنهج التاريخي والسوسيولوجي والسوسيو- ماركسي والتكويني، ومحور قرابة المبدع بإبداعه، ويندرج ضمنه المنهج النفسي والموضوعاتي، ومحور قرابة النص بذاته ولذاته ويندرج ضمنه المنهج الشكلاني والبنيوي والسيميائي والأسلوبي والدلالي والتأويلي، ومحور قرابة النص من وجهة فعل تواصله، ويندرج ضمنه منهج التلقي والتداولي، ومحور القرابة المفتوحة لنص مفتوح ويندرج ضمنه النقد الثقافي والتوليدي والمقارن، أو تقنية التناص.

ومن هذا التصور أمكن لنا صياغة ثلاثة مبادئ تحكم عملية التداول بين المناهج، وهي: مبدأ التأصيل المعرفي المتبني لمنهج واحد من محور قرابة منهجية واحدة، ومبدأ الخروج المحدود عن الأصول المعرفية، ويتمثل في الانتقال من رؤية منهجية إلى أخرى داخل محور القرابة الواحدة؛ وقد أطلقنا على هذه العملية

مصطلح الانزياح المنهجي الداخلي، وهو مقبول معرفيا بل ضروري لاستيعاب حقيقة النص من جميع زواياه داخل نظام القرابة الواحدة، ومبدأ الخروج الموسع عن الأصول المعرفية، والمتمثل في الانتقال من رؤية منهجية داخلة في محور قرابة إلى أخرى داخلة في قرابة أخرى، وهذا يتطلب دقة وعمقا في فهم الأسس الفكرية للمنهج حتى يتجنب الدارس الجمع بين المتناقضين في آن واحد، وقد أطلقنا على هذا النوع من التداول بين المناهج المتباعدة الانزياح المنهجي الخارجي.

كما تبين لنا أن الجانب الإيديولوجي السياسي كان الحاسم في اختيار وسيادة المناهج وآليات مصطلحاتها النقدية الأدبية ممارسة وتنظيرا في الدراسات الأدبية العربية، والتموقع الإيديولوجي للناقد هو الذي يفرض سلطانه على كل تنظير نقدي منهجي، أو تقويم نصي بمنظومة من المصطلحات النقدية الملائمة لهذا التوجه أو ذاك، ويتم في كل هذه الحالات قبول أو رفض مناهج ومصطلحاتها النقدية بمنظار إيديولوجي محض، والرابح دائما الإيديولوجيات السياسية السائدة، والخاسر دائما الفكر عامة والفكر النقدي خاصة.

وهذا طبعي لأن الناقد مثقف من الدرجة الأولى والمثقف لا ترتاح الإيديولوجيات السياسية إلا بقولبته بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق تسليمه إلى الماضي ليعيش في كهف الأصالة، ولن يقاسمها نور الحياة أبدا، أو تصديره إلى الآخر ليعيش أوهاما من التحرر والحداثة المفترسة وبهذا الصنيع تتخلص من مواجهته إلى أجل غير مسمى، وهكذا تضمن الإيديولوجيات السياسية السائدة تكييف واقعها بحيث يكون فيها وضع المثقف غائبا حاضرا بحسب مشيئتها، فهو حاضر عندما تريد تأجيج المعركة الوهمية بين أنصار الأصالة، وأنصار الحداثة، وهي معركة غير مجدية وقاتلة للأدب والفكر والمديمة لحياة السلطة؛ على الرغم من أن هذه المعركة الطويلة والمضنية والعقيمة والمفتعلة في أغلب الأحيان كانت من إيديولوجيات الاستعمار والغريب أنها استمرت بعد عودة السلطات الوطنية العربية الحديثة، وامتلاكها لوسائل بث الخطاب الثقافي وإمكانيات النشر وخلق هئيات، وتنظيمات تتكلم بلسانها، وتفكر بذهنيتها الإيديولوجية السياسية.

وعلى أية حال فإن واقع المناهج وآلياتها ومصطلحاتها في النقد العربي المعاصر صورة للواقع السياسي؛ إذ في كل مرحلة يظهر المنهج والمصطلح المهيمن المتسلط الأحادي الذي يخضع ويلوي عنق بقية المناهج وآلياتها ومصطلحاتها بحق أو بغير حق، وفي مقابل ذلك لا يسمح بالفكر المعارض إلا في مساحة تجعله ضعيفا في

حججه منافيا للواقعه، ومن هذا المنطلق عرفنا النظرية النقدية الاشتراكية والنظرية النقدية الإسلامية، والفكر النقدي الحداثي، والفكر النقدي الأصيل، والمناهج النقدية الحديثة بترسانات آلياتها ومصطلحاتها المعرفية المختلفة وفلسفاتها وهلم جرا..

وتمثل مجمل هذه الحقائق الخاصة بالمشهد النقدي العربي أكبر الإشكاليات للخلفيات الإيديولوجية الخاصة بسيادة المناهج مبتورة عن حقولها المعرفية في فترة من الفترات سواء كان منهجا أصيلا أم مجتلبا من آداب أخرى، وسواء كانت بفعل واقع السلطة أم واقع تنافس النماذج الفكرية لسياسات وحضارات عالمية بفلسفاتها وحقولها المعرفية وإمكانياتها المسخرة للسيطرة والمغالبة لتصبح النموذج الأوحد، وبخاصة في المراحل الثلاث : الكونيالية، وما بعد الكونيالية، والعولمة.

ثانيا ـ صلب محاور البحث:

نحاول في صلب محاور هذا البحث التعرف على نماذج من الدراسات النقدية التطبيقية المعاصرة للخطاب الشعري التي اختارت المنهج الأسلوبي، وسنركز خاصة عل دراسات من تونس (محمد الهادي الطرابلسي من خلال دراسته لشعر أحمد شوقي، وعبد السلام المسدي من خلال دراسته لقصيدة شعرية لشوقي)، ومن المغرب (محمد العمري من خلال دراسته للبنية الصوتية للشعر العربي)، ومن مصر(محمد عبد المطلب من خلال كتابه قراءات أسلوبية في الشعر الحديث)، كما نشير إلى بعض الدراسات الأكاديمية الأخرى، والتي تبين وصول هذه الدراسات التطبيقية الأسلوبية إلى مأزق منهجي في الكشف عن الجديد في منظومة الأدوات الكاشفة عن الأنساق الأسلوبية للشعرية العربية بمختلف أنماطها القديمة والحديثة، و بنياتها اللسانية النصية سواء في تقطيعها الأفقي أم العمودي ، كما لم تستطع أن تذهب بعيدا في استراتيجية التأويل للكشف عن أمواج المضامين العميقة في سياقاتها الثقافية، والنفسية، والاجتماعية والحضارية، والفكرية، والجمالية هذه أهم الدراسات والقضايا التي سنتناولها في بحثنا.

1 . كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات:

يمثل كتاب" خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي نموذجا للدراسة الأكاديمية الرزينة الدقيقة المتميزة في النقد العربي الأسلوبي التطبيقي المعاصر، وقد اكتفي بمدونة تمثل إنتاجا شعريا كاملا لشاعر واحد، ومن البداية يحدد ثلاثة أهداف لدراسته الأسلوبية هي وصف نظام اللغة العربية من خلال

نشاط الكلام المؤدي لغرض ما، ولموقف ما، ووصف حياة العربية من خلال نصوص شعرية، ووصف حياة العربية من مدونة محددة لشاعر، ولتحقيق هذه الأهداف اختار المنهج الأسلوبي المتفرع من اللسانيات والذي مازال عاجزا في رأيه عن التعرف عن ماهية الأسلوب وحل إشكالياته والإجابة بوضوح عن الأسئلة الكبرى المتمثلة في: "ما الأسلوب؟ وما حد مستويات الكلام؟ ما الشعر؟ ما النثر؟"[1]

ثم اختار مسارا لمنهجه الأسلوبي الذي يبدأ "من التطبيق إلى التنظير"[2]، وليس العكس كما هو معهود في مناهج بعض العلوم الأخرى ، واختار التحرك بين علاقات أطراف ثلاثة : الشعر واللغة والأسلوب. [3]

وفي الحقيقة فإن المنهج الأسلوبي يعد من المناهج التي تطمح لأن تجعل من الدراسات الأدبية علما يستمد دقته وشرعيته من الدرس اللساني وعلومها ومن الشعرية بوصفها نظرية داخلية للأدب تكشف عن المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا، ومن الدرس البلاغي إرثها الشرعي في أغلب قضاياها[4]، ومن الاستغراق التنظيري للشعرية أدى إلى التجريدية في نظام بنياتها، ومن ثم فإن هذا المنهج في أسسه المعرفية يتقاطع مع بعض المناهج الأخرى بحسب قرابتها في التنظير والتطبيق بحيث تمثل ما يشبه عائلة كبرى واحدة، ومن هذه المناهج: الشعرية والشكلانية والبنيوية والسيميائية، وجمالية التلقي والدلالية والبلاغة الجديدة، وتهتم كلها بمكونات النص الداخلية، ونظام علاقاتها، وجمالها في مستويات أساليبها الصوتية والتوزيعية والدلالية.

ويضم هذا الكتاب ثلاثة أقسام، وجاء القسم الأول بعنوان "أساليب مستويات الكلام "، والقسم الثاني بعنوان "أساليب هياكل الكلام "، والثالث بعنوان "أساليب أقسام الكلام "، ونكتفي ببعض الملاحظات تخص القسم الأول الذي يضم ثلاثة أبواب والباب الأول سماه الأسلوب الشعري في مستوى المسموعات: الموسيقى ويضم بدوره فصلين اصطلح عليهما بموسيقى الإطار وموسيقى الحشو والمكون الموسيقي الأول يقتصر فقط على مجرد وصف للبحور المستخدمة وقسمها تقسيما صوتيا

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس، 1981، ص9-10

[2]-انظر المرجع نفسه ص 10

[3]- انظر المرجع نفسه ص 10

[4] - انظر معمر حجيج , استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق ,دار الهدى , الجزائر , 2007, ص 461-60

مبنيا على هندسة التركيب المقطعي، وهذا التقسيم لم يضف شيئا إلى حقيقة موسيقى شعر شوقي ونظامه الإيقاعي الذي لم يخرج عن نظام الشعرية العربية إلا في تجارب إبداعية نادرة، ويمكن لنا التساؤل عن علاقة النظام المقطعي بموسيقى الشعر العربي، وقد أدى هذا التصور الدخيل على النظام العروضي للشعر العربي إلى تقسيم بحوره إلى مجموعات بحسب عدد مقاطعها، والمقطعية لا تكشف شيئا جديدا في طبيعة موسيقي الشعر العربي الذي هو كمي، ومن ثم لن تضيف شيئا إلى الحقائق المعروفة عن نظام الشعر العربي.

كما قسم المؤلف مقارباته التطبيقية لمستويات أسلوب الخطاب الشعري لشوقي لا بحسب مظاهره النصية ولكن بحسب حواس المستقبل والتركيز على المتلقي يجعل دراسة الباحث تتقاطع مع المدرسة الأسلوبية السياقية البنائية لريفاتير لأنه يصنف أساليب الشعر من وجهة المتلقي لكنه في الحقيقة لم يستفد من هذه المدرسة الأسلوبية البنائية لتعميق فهمه لدور المتلقي في الكشف عن العناصر الأسلوبية الفاعلة في العملية الشعرية، ويعني عدم حضور نظرياتها وتطبيقاتها في الفعل التحليلي الأسلوبي؛ يقول عن المعرفة الحسية الشعرية التي لا تتم إلا بالأسلوب ومظاهره "الحواس صنفين: صنفا يضم حاستي الذوق والشم، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت، وصنف يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرهما معنوي أكثر منه مادي لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته.

ولذلك في إدراك المعارف الإنسانية، عملت الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشم، والشعر من المعارف الإنسانية، ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهي موسيقا، وحركته وصوره "[1]، وهذا التصور يلتقي مع تودوروف في كلامه عن الأنظمة السيميائية من خلال ما هو متفق عليه عند أغلب السيميائيين من أنهم يصنفونها بحسب طبيعة المعنى الذي تكتسبه من حالات الاستقبال وعلاقاته بإحدى الحواس التي قد تكون بالرؤية أو السمع أو اللمس، ويختلف عنها الذوق والشم لكونهما لا ينتجان أنظمة سيميائية جاهزة .[2]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 17

[2] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

وهذه المستويات الأسلوبية المقترنة بالحواس تمثل ما اصطلح عليه بـ " محيط الكلام "[1]، ثم يتغلغل أكثر في عمق الأسلوب الشعري، فيشك في دقة مصطلح "المحيط" الذي لا يعكس عمق الخطاب الشعري فيستبدله بمصطلح "لبنات مكونات الفن الشعري". ومصطلح المحيط ليس إلا قرين مفهوم السياق عند ريفاتير غير أن سياق ريفاتير من أدوات استكشاف العناصر الأسلوبية عندما يعجز القارئ المتمكن من محاصرة مراوغاتها في التمظهر والتميز.

وجماع القول فقد حصر مكونات الموسيقى في المكونين الأساسيين المقيدين: الوزن والقافية والمكونات الحرة الأخرى الخاصة بالموازنات والتنسيقات والهندسات الصوتية الإيقاعية.

كما جاءت بعض المصطلحات الجديدة التي استخدمها لأول مرة تحتاج إلى التدقيق أكثر، ومنها مثلا مصطلح "محيط الكلام ":[2]، ويبدو أنه غير دقيق، ومضطرب في دلالته فهو يعني السياق الخارجي للنص، وهذا يتنافي مع المنهج الأسلوبي الذي يستغرق في الأنساق النصية الداخلية، التي لا تهتم إلا بالكشف عن المكونات الحقيقية للنص الشعري؛ أي التي من صميم هويته الأسلوبية[3].

وكذلك مصطلح " موسيقى الحشو وموسيقى الإطار". ونرى بأن هذين المصطلحين الجديدين لا يفيان بالدقة في تحديد مدلولهما الاصطلاحي لأن نسبة الموسيقى إلى الحشو بدلالته الموقعية قد تنسحب على أجزاء الوزن الخارجية المتمثلة في موقع الجزئين الأخيرين المصطلح عليهما عروضيا بالعروض والضرب، ويعني أن أجزاء الحشو من المكونات الأساسية لتحديد هوية النص من خلال قولبته الزمانية والمكانية الذي يقسم مدى البيت بحسب موقع أجزائه إلى حشو وعروض وضرب، وإذا أراد من هذا المصطلح مختلف التنسيقات والهندسات الصوتية التي تزرع في الحيز الموقعي العروضي، فهذا أيضا لا يتناسب مع مفهومه لكون هذه النظم التكرارية الإيقاعية تزرع في البيت كله، وربما القافية نفسها تصبح في بعض الأحيان ذات مهمتين؛ فهي تؤدي وظيفة القافية بحسب موقعها ووظيفة القرينة للتنسيقات والهندسات المكررة على مستوى الصوت المفرد المعزول،

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص 17

[2]- المرجع نفسه ، ص 17

[3]- المرجع نفسه ، ص 21-140

أو أكثر من صوت، أو في مستوى مجموعة من الوحدات اللسانية، وخذ مثلا التصريع والتصدير والقوافي الداخلية التي يتموقع قرين منها في مواقع " موسيقى الأطار"، فهذا نموذج من الالتباس الذي تحدثه بعض المصطلحات، ويمكن تجاوز ذلك باستبدالها بمصطلح "موسيقى التجنيس"، و"موسيقى التنويع"، والأولى لها مهمة الحفاظ على الهوية الشعرية للنصوص، والثانية تدفع الأولى للتفاعل والتضام مع هذه المكونات التنويعية لاستكمال هوية النص الشعري الفنية النهائية.

والباحث لم يستفد من المبدأ القائل بأن الانقسام للوسائل الأسلوبية الفنية تبقى متكافئة الوظيفة في أي مستوى أو موقع أو حجم أو ضمن أي وحدة، من حيث الأداء والغرض الجمالي؛ وتنشأ الأساليب، وتتحدد خصائصها من هذه الأسس الجوهرية لعلاقات الوسائل ودلالاتها، والفروق بينها.

ويتفق هذا التصور مع تصور النحو التوليدي التحويلي للأسلوب، ويرى غرام هاف بأن الفرضية التي قام عليها نحو تشومسكى.. والتي مؤداها" أن التركيب الباطن للجمل قد يكون الأساس العام لدلالة الألفاظ في جميع اللغات، وأنها تتخذ أشكالا نحوية مختلفة، لكنها مترادفة المعنى، ويمكن أن تسمى تلك الفروق المترادفة فروقا أسلوبية"1.

ويمكن لنا أن نطبق هذا على صور البحور التي نراها مترادفة ولكن الفروق بينها هي فروق أسلوبية في الإيقاع الموسيقى.

وكل أشكال الشعر وضروبه لا يمكن لها أن تسمو فنيا إلا بجناحي الصورة والموسيقى أو كما يقول أصحاب البلاغة الجديدة لا قوام لها فنيا إلا بالموسيقى والصورة .2، والدراسة الأسلوبية لشعر شوقي بمنهجها المطبق لم تستطع الكشف عن الفاعلية الفنية للموسيقى والصورة.

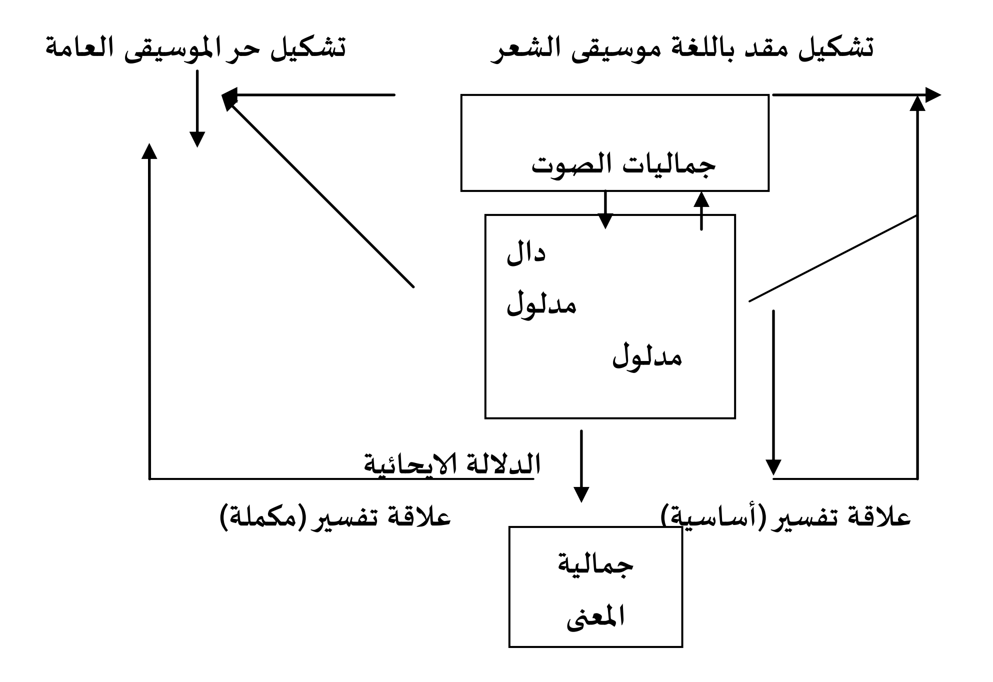
وموسيقى الشعر في جمالها الفني تتقاطع مع الموسيقي البحتة، وبهذا يكون الإيقاع العروضي ابن نظامين مادة وتنغيما، وكلتا الموسيقيتين مرتبطتان باللغة الطبيعية في تفسير رسالتهما السيميوطيقية، وتبدو هذه العلاقات بين الجهات الثلاثة في هذه الترسيمة:3

---

1 - غرام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاهم سعد الدين ، ص 23.

2 -Group » m « , la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982, p 10

معمر حجيج ,خصائص موسيقى المغربي ,رسالة دكتوراه ,مخطوط ,جامعة الجزائر,2002,ص 245 3 -



هذه الترسيمة تحدد العلاقات بين هذه الأنظمة التي هي مصدر إثارة حسية صوتية جمالية, وكل منها يؤدي وظيفته الشعرية بحسب طبيعة نظام وحداته المشكلة لأنغامه، والتي تدخل ضمن العلامات السيميوطيقية التي لن تكون كذلك إلا باحتوائها لشروط ثلاثة بحسب بنفنيست وهي:

"أ- قائمة محددة من العلامات.

ب- قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات.

ج- بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات"[1]

وعلى العموم فإن الدراسة الأسلوبية للبنية العروضية للشعر العربي منذ نشأته، وما تلاها من المنجزات تتوخى النظرية الكمية الخليلية، وهذا لا يمنع من الاستئناس بالنظريات الصوتية المقطعية والنبرية إن كان ذلك ضروريا لتفسير بعض الجوانب الأسلوبية الصوتية، وتعميق النظرية الخليلية أو توسيعها.

2 . عبد السلام المسدي في دراسة(التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر):

اخترنا دراسته في مجال الأسلوبية التطبيقية بعنوان "التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر" لقصيدة " ولد الهدى لأحمد شوقي " التي مطلعها :[1]

[1] سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، ص:183.

ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء

لماذا هذا الاختيار؟ لأنها تتقاطع مع دراسة الطرابلسي في مدونته الشعرية الكلية التي اختارها ضمن وحدة من وحداتها النصية المتميزة الطويلة، وتضم (131) بيتا.

ويربط المسدي من البداية بين الحداثة وتطبيق المنهج الأسلوبي في الدراسات الأدبية وبخاصة الشعرية يقول مسائلا القارئ العربي ما إذا كان "يسلم بداهة بقيم الحداثة النقدية أم يجادل أمرها" ,وما حداثة النقد إلا في اختيار المناهج الحداثية ومنها "علم الأسلوب: هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيات وأينع في رحابها فاستبشر به النقد الأدبي واستضافه."[2]

ويفرق بين الأسلوبية التطبيقية والنظرية، ويرى بأن الأولى سلكت سبيل استقراء قواعد من مقاربات نقدية لنصوص، والثانية اتجهت إلى الاستنباط لإرساء أسس التجريد والتعميم، وهما لا يستغنيان عن بعضهما، كما لا يتم نشاط أحدهما بمعزل كلي عن الآخر بل يرتبطان بروابط جدلية شأنهما شأن أي علم يقبل التفريع تنظيرا وتطبيقا[3]

ويرى التمييز بين الاثنين يرجع إلى التباين والاختلاف الكبير في الأسلوبية التطبيقية والتوحد النسبي في الأسلوبية النظرية يقول: "توحدت وجهات النظر في حقل الأسلوبية النظرية"[4] ،وأما الأسلوبية التطبيقية فتعددت مشارب العمل فيها "حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين"[5]، ثم يعود ليناقض نفسه فيرجعها إلى منهجين كبيرين: أحدهما يتجه فيه المحللون الأسلوبيون إلى دراسة أثر واقعة أسلوبية واحدة ويتتبعها في نص واحد أو مجموعة نصوص ،أي بمعنى استواء المنهج الأسلوبي التطبيقي الذي يتتبع ظاهرة أسلوبية لا يراعي في تحليله الأسلوبي نظام توارد ها بالتتالي، أو التي تستقصيها في أجزاء النص كله.[6]

ويصطلح على منهج هذه الدراسة التطبيقية الأسلوبية "بأسلوبية التحليل الأصغر"أو "أسلوبية السياق" ، أو " أسلوبية الوقائع "، ويرى بأن هذا المنهج

---

[1]- أحمد شوقي ، الشوقيات ،المجلد الثاني , دار الكتاب العربي, بيروت ,لبنان ص 124

[2]- عبد السلام لمسدي ،النقد والحداثة ، دار الطليعة ،بيروت ، ط1، 1983، ص 71

[3]- المرجع نفسه ، ص 72

[4]- المرجع نفسه ، ص 72

[5]- المرجع نفسه ، ص 72

[6]- أنظر المرجع نفسه ، ص 72

بإمكانه "أن يربط بين التناول اللغوي والتحليل الأدبي ربطا ميدانيا ولكنه يظل حبيس السياق الذي يعرض له."1

والمنهج الأسلوبي التطبيقي الثاني يسميه "أسلوبية التحليل الأكبر"أو "أسلوبية الأثر"، أو " أسلوبية الظواهر". ويظهر خاصة عند مواجهة "الأثر الأدبي المتكامل سعيا إلى اسكناه خصائصه الأسلوبية فيأتي البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج... وفي هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العددية وضبط التوترات"2، وبمعنى آخر فهي دراسة كاملة لنص أو نصوص من جميع مستوياتها الأسلوبية, ولكل مكوناتها ووقائعها، والسمات الأسلوبية التي تتضمنها، والتي تختلف بحسب طبيعة هذه النصوص وجنسها.

ويرى إمكانية البحث عن استخدام مصطلح آخر قد يجمعهما والمتمثل في "أسلوبية النماذج " الذي يعني الكشف عن "النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني...حيث تقوم معدلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر فتكون بذلك "أسلوبية النص " مثلما كانت الأخريتان "أسلوبية السياق " و"أسلوبية الأثر"التي تنطلق من قواعد التحليل الميداني ، وفي الوقت نفسه تسعى "إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس النظري "3

لقد اختار ظاهرة أسلوبية سماها "التضافر الأسلوبي " وعرفه بأنه البنى المحددة للفعل الإبداعي وهي المفتاح لكل الظواهر الأخرى ومن أهم أنماطها : نمط "التفاصل " المبني على التمايز والاختلاف الموضعي في توزيع العناصر الأسلوبية في سلسلة التوارد بهذه الكيفية أ+ب +ج+ د...

والنمط الثاني :انتظام العناصر الأسلوبية بطريقة "التداخل "حسب هذا النظام التمثيلي (اب +ب ج +ج د) +(دب +ب ا + اج)

والنمط الثالث هو نظام "التراكب " ويعرفه بأنه توزيع " المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا " على النحو الآتي (ا+ب+ج)+ (ب+ج+ا) +(ج+ا+ب)

1- المرجع نفسه ، ص 72

2- المرجع نفسه ، ص 73

3- المرجع نفسه ، ص 76

وبعد هذا التصور الافتراضي يرجع إلى نظام التضافر في قصيدة "ولد الهدى" فيكشف عن أنماط نظام السلاسل الأربعة المعيارية بحسب المفاصل والمضامين والقنوات والبنى النحوية، والمعيار الأول يقسم القصيدة إلى ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل، وهذه المجموعات متقاربة في حجمها، والمعيار الثاني دلالي مفصلي أيضا يقسم النص الشعري إلى محاور دلالية ثلاث : محور دلالاته تدور حول شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والمحور الثاني تتمحور دلالاته حول الإسلام والثالث خاص بالمسلمين، ثم يقوم بربط هذه الدلالات الشعرية بمرجعياتها المفهومية التي ينتج عنها ما أسماه "جهازا مضاعفا"بعلاقاتها الثلاثية الشعرية والمرجعية والمفهومية والأولى تتفرع إلى بنية الشعر، وبنية الدلالة ,ورد فعل المتلقي، والثانية تتفرع إلى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والأسلام والأمة الاسلامية، والثالثة تتفرع إلى المرسل (بالفتح) والرسالة والمرسل إليه.

وبعد هذا الاستغراق في الكشف عن النظام التخطيطي الدلالي البنيوي للقصيدة يعود إلى الوقوف عند كل مقطع شعري مفصلي دلالي لهذه القصيدة فيركز تارة على التحليل الأسلوبي الممزوج بالنقد الانطباعي التأثري كما هو واقع في المقطع الشعري الجهادي الآتي من القصيدة نفسها:[1]

الخيل تأبى غير (أحمد) حاميا	وبما إذا ذكر اسمه خيلاء
شيخ الفوارس يعلمون مكانه	إن هيجت آسادها الهيجاء
وإذا تصدى للظبى فمهند	أو للرماح فصعدة سمراء
وإذا رمى عن قوسه فيمينه	قدر وما ترمي اليمين قضاء
من كل داعي الحق همة سيفه	فلسيفه في الراسيات مضاء
ساقي الجريح ومطعم الأسرى ومن	أمنت سنابك خيله الأشلاء
إن الشجاعة في الرجال غلاظة	ما لم تزنها رأفة وسخاء

يعلق على المقطع بقوله: "إن هذا القسم من رائعة "ولد الهدى" لا يتأمل فيه الأسلوبي إلا ويفطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة، وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك في أغوار القاموس التاريخي البعيد ،والسر فيه أن شوقيا قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتها

[1]- المرجع نفسه ، ص 68

لنا مطولات الشعر الجاهلي فجاء هذا منثنيا على ذاك في تعانق إيحائي يجر الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى.

كذا يتضافر النغم الإسلامي والاستبطان الجاهلي على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة"[1]

ويلاحظ الانحراف عن الأسلوبية في هذا الكلام إلى نقد أفضل وأحسن وأجود بيت أو مقطع أو قصيدة قالتها العرب.

وعلى العموم فإن دراسة المسدي يغلب عليها الجانب التجريدي في كشفه عن العلاقات بين البنيات الأسلوبية الأمر الذي رشحها لإظهار عيب من عيوب النقد الأسلوبي البنيوي المستغرق في التجريدية الذي يسوي بين النصوص الأدبية، وقد يصلح هذا المنهج لتحليل الخطاب من الوجهة اللسانية، ولكنه لا يصلح للكشف عن قيمة وقوة الأساليب الفنية للأعمال الإبداعية الشعرية الرفيعة.

كما يكشف بوضوح عن أحد إشكاليات المنهج الأسلوبي الذي يتوسط طرفي محور الدرس اللساني والنقد؛ فهو إما أن يتجه إلى النقد فيفقد خصوصيته في الدقة العلمية، وإما أن يقترب إلى الطرف اللساني فيفقد خصوصيته الجمالية، وقد جاء ريفاتير بمفهومين إجرائيين هما: القارئي العمدة والسياق للتخلص من هذا الإشكال والتمييز بين العناصر اللسانية ذات القيمة الأسلوبية والعناصر المحايدة للإبقاء على تميز الدرس الأسلوبي عن الدرس اللساني والنقد الانطباعي كما يراهما في أسلوبية المدرسة الوضعية الفرنسية ومدرسة ليو سبيتزر الألمانية.

وفي الحقيقة فإن جدوى أي دراسة تبدو في حالة ما إذا كانت تعرفنا بالنص وبالواقع وبأنفسنا أكثر مما كنا نعرف، وتربطهما بصيرورتهما التطورية والآنية، ومن ثم تعرفنا بقيمة أي نص من خلال ميكانيزمات انتاجيته الإبداعية لا يمكن أن تلتمس خارج مكوناته الأسلوبية النوعية الجوهرية في تشكل وحداته البنائية الكلية ولا قيمة للأجزاء بمعزل عن فهم وظيفتها في هذه الكليات، ولن يكون البطل الرئيس للإبداعية الأسلوبية في الشعر الغنائي غير الصورة والموسيقى، وبغيابهما من هذا التحليل غاب أيضا ملامسة جوهر الشعر في هذا النمط من الدراسات، ولم تكشف إلا عن أجزاء التقطت من هنا وهناك ووضعت لها مصطلحات تقيس علاقاتها وأبعادها حسابيا وهندسيا بمنطق تجريدي يقتل جوهر شعريتها، وكان من الأجدر

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 90

الانطلاق من قراءة نقدية أسلوبية لهذين الركنين الأسلوبيين الشعريين من خلال مستلزمات حقيقة واقع النص الأسلوبي الدلالي الفني الذي يقتضي بدوره تطعيم المنهج الأسلوبي بتقنية التناص لأن هذا النص الشعري قيمته في القدرة على تمثل نصوص غائبة بكليتها الحسية الخطية الفزيائية ولكنها حاضرة بشكل استراتيجي في هويته الأسلوبية الفنية بروح مضامينها، وبجزئياتها المعجمية والبلاغية، وعبقرية الشاعر تتمثل في هذا التحول والتوالد والتناسخ والتمثل الأسلوبي لنصوص مختلفة في مشاربها ومستوياتها الأسلوبية الفنية الحاضرة في نقطة واحدة زمن إبداع النص الجديد، ومن ثم فإن فهم هذا النوع من النصوص في تضافرها الحقيقي التراكبي التناصي الأسلوبي في درجته الأولى يقتضي الكشف عن آليات الأسلوب الشعري في المدحيات النبوية المتولدة من تناصها أساسا مع السيرة النبوية والقرآن وشعر المدائح النبوية والتاريخ الإسلامي، وفي الدرجة الثانية تناصها مع الشعر العربي في مدحياته وفخرياته وحماسياته.

3 - محمد العمري وكتابه (البنية الصوتية في الشعر):

دراسة محمد العمري خصصها لجانب من الجوانب التي ترجع إلى أحد مستويات التحليل الأسلوبي والخاصة بالبنية الصوتية في الشعر، وقد حاول تحديد مجال البحث فكان ثنائي القطب من جهة المادة البلاغية ومن جهة أخرى الشعرية القديمة، ثم حاول مرة أخرى تحديد المنهج فجعله محصلة لمجموعة "من المفاهيم والأسس النظرية البنيوية في امتداداتها اللسانية والبلاغية والسيميائية"[1]، وبهذا التعدد فقد أحس أنه سيفهم ذلك تنصلا منه من أي التزام بالمنهج فقطع هذا التوجس ليقول أنه: "قراءة البلاغة القديمة على ضوء الشعرية البنيوية الحديثة"[2] ,ولا يخفي إعجابه من حقيقة أن ما "بين البلاغة والشعرية ينتصب النص الشعري حكما"[3] ،فهذا الحصر و التزاوج بين الشعرية وأدوات الوصف البلاغي لا يفهم منه إلا البحث عن مولود الأسلوبية أو البلاغة الجديدة في الفكر العربي النقدي الحديث.

وفي الحقيقة فإن البحث عن تحديد مصادر تأثره المنهجي والتي ذكرها صراحة والمتمثلة في الدرس البلاغي البديعي القديم المحصور في الموازنات التي تتيح إمكانيات للإيقاع الضروري للتنويع في موسيقى الشعر بالإضافة إلى ذكره لجهود أستاذه محمد

---

[1]- محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 1990، ص 5

[2]- المرجع نفسه ، ص 6

[3]- محمد المرجع نفسه ، ص 15

مفتاح وجمال الدين بن الشيخ في دراسته الرائدة للشعرية العربية لكون هذين يعتمدان على "مقاييس سيميائية أو لسانية حديثة يمكن ملاحظة ذلك في الجانب التطبيقي من كتاب "تحليل الخطاب ، استراتيجية التناص " لمحمد مفتاح الذي أعار تعبيرية الأصوات أهمية خاصة .كما كان جمال بن الشيخ في كتابه "الشعرية العربية " بالتفاعل بين القافية والتجنيس أي بالأنساق التجنيسية شبه الموقعية التي تشكل جزءا من الحركة الداخلية في البيت "[1]

غير أن حقيقة منهج الباحث ينفتح على مناهج غربية لنقاد غربيين حداثيين وبالأخص جون كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية" و"اللغة الرفيعة " أو "اللغة العليا" بحسب ترجمة أحمد درويش[2]، وبليث في كتابه "البلاغة والأسلوبية" الذي طبق فيه ما اصطلح عليه بالمنهج الأسلوبي السيميائي وبخاصة في مفهوم الكثافة والفضاء والتفاعل بالإضافة إلى ما ذكره من تصنيفات لاتجاهات الشعرية الحديثة ومنها: الشعرية اللسانية لياكبسون، والشعرية اللسانية البلاغية لمولينو وطامين، والشعرية السيميائية البلاغية ليوري لتمان وغيرها.[3]

وتمثل هذه الدراسة نموذجا للأبحاث الحائرة الهائمة العاجزة عن الاهتداء إلى السبيل المنهجي الصحيح إما لكثرة الإعجاب أمام المعرض المزدحم من المناهج في المشهد النقدي العربي الذي زادت شهيته دفعة واحدة نحو الحداثة والتخلص من قداسة القديم ووصاياه، ولو تم الأمر بهذه القناعة لزال الإشكال ولكن الباحث جمع بين هذا الحشد من المفاهيم والتصورات لمناهج حداثية في ضيافة البلاغة العربية بمنهجها المعياري المعروف.

ويرى أن هذه البنية الصوتية للشعرية العربية ثلاثية التكوين من أوزان عروضية وموازنات صوتية وأداء تأويلي شفوي، واختار هذا التحديد الذي يتفق مع بعض التصورات ويخالف بعضها الآخر التي قد ترفع من حجم التكوين إلى الرباعي أو الخماسي التشكيل، فهذا تودوروف يتبنى التصور الثلاثي المتكون من الوزن والقافية والأطر الثابتة،[4] وبعضهم يضيف إليها الموازنات الصوتية فتصبح رباعية وقد يضيف الأداء فتصبح خماسية في بعض نظام أشعار اللغات الأخرى بحيث

[1]- المرجع نفسه ، ص 14

[2]- جون كوهين ، اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش، طبع المجلس الأعلى للثقافة ن مصر 1995

[3]- أنظر محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 20

[4] - O.ducrot. T. Todorov . dictionnaire . encyclopédique du Sciences de langage/ p : 241

يكون فيها الأداء بنبره يرقى إلى حيازته على الوظيفة التميزية الفاصلة للحدود الدلالية للوحدات اللسانية ذات المعنى التعييني المباشر التقريري، أو التضميني غير المباشر الإيحائي، وهكذا فإن الدارس قسم بحثه إلى مدخل وثلاثة فصول تناول في المدخل مفهوم الموازنات والبحث عن المنهج الملائم لدراستها ومقاييس التوازن الصوتي وفي الفصل الأول كثافة الموازنات وتراكمها في النص الشعري، وفي الفصل الثاني خصصه لدراسة فضاء التوازن الصوتي وفي الفصل الثالث تناول فيه تفاعل الصوت والدلالة.

وجماع القول فإن هذه الدراسة يغلب عليها الجانب التقعيدي التجريدي التقني من خلال مدونة شعرية مفتوحة على كل التراث الشعري العربي القديم ، الأمر الذي جعل حضور النص المدروس ووظيفته تتقاطع كثيرا مع مفهوم الشاهد في الدرس البلاغي القديم بمنهجه المعياري الذي لا يشترط غير تمثيله الكامل والواضح للمسألة الأسلوبية و لا يهتم بالمستوى الفني، ومن ثم يتساوى النص الردئ بالنص الجيد، ولنأخذ مثلا من دراسته للتوازي، و يذكر له شواهد قد يكون بعضها مكررا معادا في أكثر من كتاب بلاغي قديم أغلبها متفاوت في مستواها الفني لاحظ مثلا هذه الشواهد:[1]

إن لنا لكنه   مبقة مفنة
متيحة معنه   سمعنة نظرنة
كالذئب وسط القنة   إلا تره تظنة

فهذا النص أقرب إلى الشعر العامي، والذي وضع إلى جانب نصوص أخرى جيدة مثل:[2]

هباط أودية حمال ألوية   شهاد أندية، سرحان فتيان

هذا نموذج من الدراسات التي تزاوج بين البلاغة العربية في التحليل الشعري التطبيقي وتدعمه نظريا بالشعرية والأسلوبية والسيميائة.

4 . محمد عبد المطلب في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث):

يضم هذا الكتاب مقاربات نقدية أسلوبية تطبيقية لأعمال شعرية كاملة أو لدواوين أغلبها من شعر التفعيلة لأربعة عشر شاعرا درسهم بشكل مدونات

---

[1]- محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء المغرب ، ط 1 1990، ص 149

[2]- المرجع نفسه ، ص 150

منفصلة، بالإضافة إلى تمهيد وتقديم حدد فيهما بشكل إجمالي المنهج المختار للتطبيق والظاهرة الأسلوبية المختارة للاستقصاء في الأعمال الكاملة أو الجزئية لكل شاعر على حدة .فما هي ملامح هذا المنهج ؟ وما الظواهر الأسلوبية المرشحة للتحليل الأسلوبي؟ [1]

إن الدارس يرفض من البداية مناهج السياقات الخارجية التاريخية فيقول:" برغم الحداثية النقدية، فما زال هناك توجهات تركز همها على مناطق لا تدخل أساسا في تكوين النص الأدبي، كالسياسة والاجتماعيات والتاريخ... ومع أهميتها في التنوير الخارجي للأدبية، فإنها لا تعد حقيقة من جوهرها ، ولذا نرى أن مكانها هو تاريخ الأدب لا الأدبية"[2]، ثم يقر بسيادة تيار الأسلوبيات في الساحة النقدية، وأصبح الممارس الأول لفعالياتها الجمالية "، ثم يذكر ببعض المحاذير المنهجية على الأسلوبية منها سيطرة الدرس اللغوي، وسيطرت المفاهيم التي تحاول إقصاء المبدع من المشهد الإبداعي نهائيا ، أو ما يعرف "بموت المؤلف". ويحاول حل هذا الإشكال من خلال طرحه لمفهوم بعض المصطلحات منها مثلا مفهوم "الخطاب" الذي شاع استخدامه في الدراسات اللغوية والأسلوبية، ويشير بدلالته إلى ملازمة حضور الطرف الأول في كل عملية تواصل لغوي أو أدبي مهما كانت طبيعة هذا الحضور.

ولا يرى مانعا في الجمع بين الأسلوبية والشعرية في دراسته لهذه المدونات الشعرية المختلفة، وأول مدونة يخصها بالدراسة ديوان عبد القادر القط بعنوان ذكريات الشباب، وأغلب شعره خليلي في نظامه الموسيقي ويركز عل اختيارات الشاعر لمعجمه الشعري بحسب التصنيف النحوي القديم: الأسماء والأفعال والحروف، وما ينتج عنها من علاقات أسلوبية بالتوافق أو التضاد, ثم درس دور الألوان، ويصل في النهاية إلى الكشف عن العلاقة بين شخصية الشاعر وحالته النفسية واختياراته الأسلوبية المعجمية في هذه المرحلة من حياته.

واختار في دراسته الثانية ديوان "الوقوف على الأطلال في أشجار من الأسمنت" لعبد المعطي حجازي، وحاول أن يبرز الخصوصية الأسلوبية لهذا الديوان والمتمثلة أساسا في الصور المعبرة عن محاور دلالية تخص صراع الزمان والمكان، ويستفيد من بعض التقنيات البلاغية من خلال بنية (التقابل) نحو قوله:

---

[1]- محمد عبد المطلب ، فراءات في الشعر الحديث ،الهئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1995، ص 11

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

هذه ريحها، كان رحيلي

كان حاما،

وعودتي اليوم صحوي

وصراع المكان والزمان وأسلوب التقابل واضح بين رحيلي وعودتي، ونكتفي بهذا القدر الذي يكشف عن طبيعة الدراسة ومنهجها.

وخلاصة القول فإن هذه المقاربات تمثل توجها أسلوبيا واضحا بحيث نجد التحليل الأسلوبي التطبيقي عند الطرابلسي يجمع بين الدرس البلاغي العربي، والمدرسة الأسلوبية الوضعية الفرنسية التي يمثلها ماروزو وكروسو، والتي أعقبت المدرسة التعبيرية لبالي، ودراسة المسدي أقرب إلى المدرسة الأسلوبية البنيوية الفرنسية التي تتقاطع كثير مع الشعرية والسيميائية والدلالية كما هي عند بارت، وتودوروف، وجرار جنيت، وكريماس، وجون كوهين، وبيار قيرو، وغيرهم,

ودراسة محمد العمري تجمع بين الدرس البلاغي العربي والمدرسة الأسلوبية السيميائية كما هي عند بليث، ودارسة عبد المطلب تجمع بين الدرس الدلالي ومدرسة ليو سبتزر والشعرية، وهناك عشرات الرسائل الجامعية تختار مدونة لشاعر واحد أو لمجموعة شعراء و تدرسهم بحسب ما تعتقد أنه منهج أسلوبي، وبعكس ما ذهب إليه المسدي في اختلاف الدراسات الأسلوبية التطبيقية بحسب عدد الدارسين فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية العربية وبخاصة في مذكرات الماجستير تكاد تكون نسخا مكررة لا تختلف إلا في المدونات وحتى هذه تكاد تخلو من التميز.

وربما نستثني بعض الدراسات الأكاديمية وبخاصة بعض رسائل الدكتوراه المتميزة القليلة التي طبقت المنهج الأسلوبي لمدونة شعرية تخص إقليما من الأقاليم العربية، وقد اخترنا رسالة الهاشمي العلوي الذي طبق المنهج الأسلوبي في دراسته للشعر البحريني في مدى زمني يمتد بين سنتي (1930-1980) وقدمها إلى القراء بعنوان "السكون المتحرك"، ويقصد بالسكون البنية وبالمتحرك الأسلوب، ويرادف الدارس في خطة تحليله الأسلوبي بين "المضمون المتشكل"، و"الشكل المتضمن" من خلال استخدامه لمصطلحات ثلاث هي: بنية المضمون، وبنية اللغة، وبنية الإيقاع: ويرى أن مجال الأولى العاطفة والفكرة، والثانية التخييل والتركيب والثالثة التكوين والإطار، وبهذا التكوين التشكيلي الجمالي تصبح البنية عرضة أبدا لحركة الأسلوب ومظاهره العدولية المختلفة كما يجعل حركة " الأسلوب " عرضة بدورها لكبح

جماح القواعد البنيوية، ورسالة هذا الباحث فيها إضافات ولفتات كثيرة لم تكن في بحث أستاذه الطرابلسي عن الشوقيات.

وجماع القول فإن الدراسات الأسلوبية النظرية العربية هي مجرد نقل وتكرار وترويج للنظريات الأسلوبية الغربية ومناهجها، والدراسات التطبيقية أكثر التصاقا بالتراث البلاغي العربي واستيعابا للدرس الأسلوبي الحديث، ولكنها تتعدد تفصيلاتها المنهجية بحيث يكاد يكون مساويا لعدد الدارسين، وهذه من إشكاليات النقد التطبيقي عامة في جميع المناهج.

الفصل الثالث عشر

خطاب شعرية الرمز وضفافها المعرفية والجمالية[1]

أولا . المدخل:

لا شك بأن سيادة مفهوم شعرية المنحى البلاغي الرمزي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يمثل تحولا نوعيا في علوم وسائل البناء النصي الأدبي ، ومن ثم فهو يعد المفصل التاريخي الهام الذي سيعيد لاحقا فتح عصر بلاغي جديد بتخوم معرفية وجمالية جديدة استوعبت، وبعثت أفكارا من شعريات بتصورات فلسفية ودينية وجمالية وبلاغية قديمة بروح معاصرة، كما فتحت آفاقا رحبة لظهور تيارات ومذاهب أدبية ونقدية استفادت من معارف نفسية ولسانية وجمالية للتبشير بمشاريع إنشاء ممالك بلاغية حداثية كان سلطانها الرمز الذي سيبسط نفوذه المعرفي على بقية الأنساق البلاغية في مختلف سياقاتها، ومصادرها الثقافية والفنية، وينتهي هذا المد الشعري الرمزي إلى هيمنة الفكر المعرفي اللساني البلاغي عند أغلب المنظرين للنقد الجديد بمناهجه وعائلاته المختلفة التي يجمع نسبها شيء واحد الرمزية الفنية للأنساق وآلياته التعبيرية ضمن السياقات الدلالية البعيدة المحركة للنشاط الجمالي للخطاب الشعري بالدرجة الأولى، كما توحدت كل الأساليب البلاغية في وظيفة واحدة تجمعها: هي الوظيفة الإيحائية الرمزية سواء كانت مؤداة بالصوت أم التركيب أم الدلالة، أم بالشكل المكاني والتنسيق الخطي، ولا يمكن الاستغراق في تعميق مسار البحث إلا بتحديد مفهومين أساسيين هما: الشعرية والرمز لأن إشكالية شعرية الرمز ينظر إليها على أنها ثورة بلاغية تحركها الأبعاد المعرفية والنشوة الجمالية، وهذه الإشكالية في عمومها تحاول الإجابة عن ثلاث أطروحات أساسية في شعرية الرمز: أطروحة تتعلق بالكشف عن مشروع إحداث ثورة بلاغية جذرية في وسائل الأساليب الأدبية، وأطروحة لفهم وظيفة جديدة لشعرية الرمز مؤسسة على مقومات إبستمولوجية خاصة، وأطروحة إعادة النظر في الجمالية الحقيقية للخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة.

---

[1] - مجلة كلية الآداب، جامعة باتنة ع 4

أولا . مفهوم الشعرية:

يرى تودوروف (Todorov) بأن "الشعرية قد تعني النظريات والقواعد الأدبية التي ترجع لعصر أو فن من الفنون الأدبية "[1]، ولكن هذه النظريات والقواعد تحاول أن تتجاوز حدود التقسيم الثنائي شعر/نثر، أو التقسيم الثلاثي ضمن إطار الشكل الشعري الكلي الجامع للدراما والملحمة والشعر الغنائي.

وفي الحقيقة فإن مفهوم الشعرية كان يعني منذ القدم أي نظرية داخلية للأدب، كما يعني "تلك الظواهر الأسلوبية التي نرصدها انطلاقا من الاختيارات التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب من مجموعة الإمكانيات المتاحة له من خلال الأنظمة الصوتية والتركيبية والدلالية ضمن وحداتها اللسانية أو النصية الأدبية"[2]، وهذا ما يقصد بالضبط حين الكلام عن نظام ومكونات شعرية المتنبي من خلال متونه الشعرية أو نظام ومكونات شعرية أبي حيان التوحيدي من خلال كتاباته النثرية.

وقد يعني مفهوم الشعرية أيضا تلك "الجوانب التي تهتم بصياغة المعايير المكونة لمدرسة أدبية، أو قواعدها التطبيقية التي تتمتع بالصفة الإلزامية في خطاباتها الأدبية، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة في بداية التأسيس التي تقوم دعائمها بعد ممارسة وظيفة الهدم للتقاليد والقواعد التي لا تساير الفلسفة الجمالية والفكرية الجديدة لتلك المدرسة. "[3]

وهكذا فإن مفهوم الشعرية بكونها نظرية للأدب تطمح إلى دراسة الأصناف والأنماط الأسلوبية التي تسمو فوق الثنائية الأدبية للنص الإبداعي، أو أنواعه الشعرية الثلاثية القديمة، وفي الوقت نفسه لا تمحو الفروق الأسلوبية الفنية بينها بل تحافظ على تنوعها وتميزها.

ولا يعني هذا السمو تجاوز النص الأدبي بقدر ما يعني البداية منه، واستخلاص الأصناف الدلالية، والخصائص الأسلوبية التي تملك صفة المثال أو النموذج وتجسده؛ وفي هذه الحالة يصبح بإمكان الشعرية تعميق نظريات وصف الخطاب الأدبي، وبالتالي تحقق قدرا من الاشتراك في نظرتها إلى الأثر الأدبي، وتحافظ في الوقت نفسه على التمييز بين النصوص السابقة، وترسخ القراءة المفتوحة لأكبر قدر من هذه النصوص، ومن ثم يصبح بمقدورها التقاط أنماط وأصناف وخصائص

---

[1] -T.Todorov, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

[2] -T.Todorov, dictionnaire encyclopédiques des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

[3] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

جديدة لم تكن متواترة سابقا، ومن ثم فهي تخطط لنصوص أو مدارس جديدة بعد تكسيرها للنمطية البنائية والموضوعاتية والأسلوبية؛ ويعني ذلك " أن الشعرية تستشرف الأدبية المستقبلية في تنظيرها لنصوص افتراضية إلى جانب النصوص الفعلية." [1]

وتكشف مجموع هذه القضايا والتوجهات عن طموح الشعرية لتصبح علما للأدب، وهدف أي علم هو الوصول إلى قوانين والاستعانة بأدوات ووسائل وخطط في أعمال منهجية نظرية وإجرائية تطبيقية لمعرفة مكونات وأسس أي شكل أدبي برؤية أكثر علمية.

كما تهتم الشعرية بتهيئة أدوات منهجية تسمح بتحليل محتويات الخطابات الأدبية وأبنيتها، ومن ثم فإن مجالها وهدفها لا يتوقف عند استقرائها للأعمال الأدبية الموجودة بل تتجاوزه إلى صياغة مبادئ توالد النصوص بشكل غير متناه.

وإذا كانت الشعرية تنشأ وتزدهر من البحث الاستقرائي للأشكال الأدبية ومكوناتها الموجودة فإنها تتجاوزه إلى ما هو غير موجود، "ويمكن اختصار اهتمامات الشعرية في الجواب عن السؤال الكبير: ما هو الأدب؟ أو كيف تتحول المادة اللغوية من طبيعتها إلى طبيعة أخرى تطغى عليها الوظيفة الجمالية، وبمعنى آخر يجب على الشعرية لتبقى شعرية أن تنجح في توجيه مسار هذه الظاهرة الاجتماعية التي نسميها "أدب" إلى ماهيتها الداخلية وإلى نظرية جامعة مانعة شاملة، ومن ثم يمكن لها أن ترسم بدقه حدود ما يسمى بالخطاب الأدبي بمحاذاة بقية الخطابات الأخرى، وتصبح الشعرية على هذا الأساس شقيقة المعرفة الأدبية، والقاسم المشترك المنفتح عن المعارف العامة الأخرى."[2]

وفي الحقيقة فإن تاريخ الشعرية في محاولاتها الإجابة عن السؤال السابق اقتضى منها الاستغراق في بلورة مفاهيم خاصة بالخطاب والتي تلاحقها بالإضافات والاختزالات، وكما هي طبيعة الماهيات فإنها لا تعرف الاكتمال، ولا تحدها نهاية، ويبقى حقلها مفتوحا دائما للجديد.

كما أن هذه التحديدات من جهة ثانية تفرز مجموعة أدوات للوصف بداية من أصغر وحدة لسانية نصية إلى نص بأكمله أو مجموعة نصوص أو عصر أو مجموعة

---

[1] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

[2] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

عصـور، ومـن ثـم فـإن الشـعرية "تتعـدى إلى تحديـد قـوانين التعاقـب والتجـاور، والتوالي، وهي قوانين من صميم تاريخ الأدب".[1]

وإذا كانت الشعرية تتقاطع في وحداتها الصغرى مع اللسانيات فقد تستغرق أفق مقطع كبير قد يكون بحجم تاريخ أدب أي أمة أو مجموعة أمم، و لا يعني تقاطعها هذا مع اللسانيات والتاريخ الأدبي فقدانها لملامح التميز عنهما، كما لا يخفى أن الأولى يكون هدفها اللغة نفسها، والثاني يطمح إلى الكشف عن السياق الخارجي الاجتماعي والنفسي والفكري لتطور الظواهر الأدبية في حين أن هدف الشعرية هو الكشف عن مبادئ وقوانين أدبية النصوص، ومع ذلك فهي تعتمد عليهما، وتتجاوزهما، وكلتاهما في النهاية تنضويان في السيميائية ويتحد هدفهما في الاتجاه نحو دراسة الأنظمة الدالة.

وأرقى مستوى فني يصل إليه أي خطاب حين يحقق "الوظيفة الشعرية الكاملة " أو "الوظيفة الجمالية الأصيلة "التي تتوحد فيها كل الوظائف في مركب خطابي متميز ومنسجم، وكل الوظائف الأخرى هي حالات غير كاملة سواء أسميناها الوظيفة الشعرية كما يراها جاكبسون أو وظيفة بلاغية كما يراها البلاغيون الجدد أو الوظيفة الأسلوبية كما يراها ريفاتير.

ثانيا . مفهوم الرمز والرمزي والرمزية:

1- مفهوم الرمز:

قبل استنطاق التراث العربي في مقاربته لمنهج بلاغة خطاب الترميز إبداعا وتواصلا جماليا نشير إلى مصطلحه الأجنبي، وما يعنيه، ونصحح ما جاء في كتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر لمحمد فتوح أحمد من الأخطاء الواردة في تأصيله، وأصبحت تستنسخ في أغلب البحوث الجامعية، ولم تجد من يقومها ليوقف امتدادها المستمر.

ويحدد صاحب الكتاب السابق مصطلح الرمز فيقول عنه: "نعرض للمدلول الاشتقاقي لكلمة الرمز(Symbol) وتطوره تاريخيا وأصل مادة الكلمة من اللغة اليونانية (Sumbolein) التي تعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من (Sum) بمعنى مع و(Boleinl) بمعنى حرز"2، والباحث أخذ هذا التأصيل اللغوي من بحث نشر في

---

[1] -T.Todorove, dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage Seuil, paris, 1972, p99

2 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف بمصر، 1977، ص33-34

مجلة بعنوان سيكولوجية الرمزية، ومثل هذا التأصيل لا يؤخذ إلا من المعاجم والموسوعات وحين رجعنا إلى قاموس أكسفورد وجدناه يقول: "إن كلمة (Symbol) أولا تعني شيئا يقوم مقام شيء آخر وبخاصة شيء حسي يعبر عن فكرة مجردة، وثانيا تعني علامة أو حرفا متفقا عليه يرمز إلى شيء ما مثال كروم يرمز إليه (Cr)، وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية (Sumbolon)؛ وتعني علامة أو إمارة مميزة أو عملة معدنية جزئية أو إناء خزفي يقدم للضيف أو ورقة وهي مركبة من (Sun)؛ وتعني مع، و(Ballein)؛ وتعني رمى، وكذلك تستخدم في العصور الوسطى للدلالة على العقيدة المسيحية، وتأتي مرادفة لكلمة (Creed)"1

والمقارنة بين التحديدين السابق واللاحق يلاحظ في الأول أخطاء إملائية في كتابة المصطلح بالحروف اللاتينية بالإضافة إلى ابتعاده في تحديده لمعاني بعض أجزاء المصطلح، وقد رجعنا أيضا إلى أمبيرتو إيكو في تأصيله لمصطلح الرمز فأوضح أن " العبارة اليونانية (سيمبولون) كتب مصطلح الرمز بالحروف اليونانية القديمة لم نستطع نقلها كما هي مشتقة من (سيمبالو) التي تعني (رمى بـ) أو (جمع) أو (طابق) فالرمز في الأصل هو أداة التعريف التي يمكن منها وجه قطعة نقدية أو ميدالية منشطرة وقفاهما ومثل هذا القياس هو بمثابة التحذير لمؤلفي المعاجم الفلسفية فنحن نتوفر على نصف شيء ما في كل مرة يقوم فيها أحدهما مقام الآخر"2

كما نحاول استكشاف دلالات الرمز اللغوية ومفاهيمه الاصطلاحية المعرفية والبلاغية والنقدية والمذهبية والجمالية ونبدأ من صاحب القاموس المحيط الذي يقول عن معناه اللغوي بأنه: "الإشارة، أوالإيماء بالشفتين، أو العينين أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان"[3]

أ ـــ يطلق لفظ الرمز (Symbole) اصطلاحا على شيء منقسم إلى زوجين ويسمح التطابق بين الجزئين ليتعرف أحد الشخصين اللذين يملك كل منهما أحد الشقين عن الآخر.

---

1 -Dictionary, English, Oxford,Universitypress,New York,2002 p 1450

2 -أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروتط1، 2005، ص 313.

3 . الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة (ر م ز)، ج1، ص388.

ب –يعني الصيغ المتضمنة للعقيدة الأصلية للمسيحية.

ج ـ يطلق على كل من يمثل أو يدل على شيء آخر بمقتضى المشابهة ؛ وبحسب (هيجل)،فإن "الحدس من حيث التحديد الحسي الحرفي لمضمونه يعبر نسبيا بكونه رمزا، وبهذا المعنى يصبح أحيانا مقابلا للعلامة اللسانية الاعتباطية "[1]

د- يعني العلامة الجبرية س.ص.ع سواء كانت حروفا أو أشكالا ،وتمثل أي شيء ،أو خاصية، أو عملية، أو أي عنصر لصنف محدد بمقتضى التواضع الاعتباطي .

هـ- يعني بديلا عن الواقع الذي لا يدل على شيء بنفسه مثل "العلوم المادية تعمل أولا وقبل كل شيء بالرموز(...) الميتافيزيقية والعلوم التي تزعم أنها وجود بالرموز "(برغسون) [2].

و- يكون الرمز مرادفا للعلامة.

ز ــ الرمز عند البلاغيين نوع خاص من الكناية في حالة قلة الوسائط فيها كما ينص ذلك القزويني وبعضهم يجعلها مرادفة للتعريض. وقال السكاكي الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة فإن كانت عرضية فالمناسب أن تسمى تعريضا وإلا فإن كان بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط كما في كثرة الرماد وأشباهه فالمناسب أن تسمى تلويحا لأن التلويح هو أن يشير إلى غيرك عن بعد وإلا فإن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية قال :

رمزت إلي مخافة من بعلها من غير أن تبدي هناك كلامها[3]

وجاء في كتاب البرهان في وجوه البيان لأبي إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب والذي نسب إلى قدامة خطأ بعنوان نقد النثر والذي قسمه إلى وجوه بيانية أربعة "بيان الاعتبار"، و"بيان الاعتقاد" ، و "بيان العبارة"، و "بيان الكتاب" وفي القسم الثالث درس الأنساق البلاغية الأسلوبية الدلالية ومنها أنماط الصور كالتشبيه واللحن والتعريض والرمز والوحي والاستعارة والأمثال واللغز والحذف والصرف والالتفات والمبالغة

وقال عن الرمز "وأما الرمز : فهو ما أخفي من الكلام ، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم ، وهو الذي عناه غز وجل بقوله (قال رب اجعلي آية، قال آيتك

---

[1] –S . Auroux . nouveau vocabulaire des études philosophique .Hachette .paris .1988 .p 230-231

[2] –S . Auroux . nouveau vocabulaire des études philosophique .Hachette .paris .1988 .p 230-231

[3]- القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق ، عبد المنعم خفاجي ، ص 466

ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا)[1] ، وإنما يستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس ،والإفضاء به إلى بعضهم فيجعل الكلمة ، أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش ، أو سائر الأجناس ، أو حرفا من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا من غيرهما ، وقد أتى في كتب المتقدمين والحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالا للرمز أفلاطون، وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر، جليلة الخطر، قد تضمنت علم ما يكون في هذا الدين من الملوك والممالك، والفتن والجماعات، كل صنف من ذلك وانقضائه، ورمزت بحروف المعجم وغيرها من الأقسام كالتين والزيتون والفجر والعاديات والعصر والشمس، واطلع على علمها الأئمة المستودعون علم القرآن، ولذلك قال أمير المؤمنين – عليه السلام –ما من مائة تخرج إلى يوم القيامة 'لا وأنا أعلم قائدها وباعثها وأين مستقرها من جنة أو نار؛ وروي عن ابن عباس –رضي الله عنه – أنه سئل عن الم وحم وطسم، وغير ذلك مما في القرآن من هذه الحروف؛ فقال : ما أنزل الله كتابا إلا وفيه سر، وهذه أسرار القرآن، وهي حروف الجمل، ومنها كان علي يعلم حساب الفتن، فهذه الرموز هي أسرار آل محمد، ومن استنبطها من ذوي الأمر وقف عليها ، فعلم جليل ما أودعهم الله إياه من الحكمة . وقد ذكرنا مما تأدى إلينا من تفسير ذلك في كتابنا الذي لقبناه "بأسرار القرآن " ما أغنى عن إعادته ها هنا، فإن رغبت فيه فاطلبه تقف عليه إن شاء الله "[2]

وعرفه لالاند فقال عنه بأنه:" الذي يمثل شيئا آخر بمقتضى علاقة المشابهة"[3]، ومن ثم فهو لا يختلف في العلاقة التي تربط بين الرمز والمرموز له عن الصور البلاغية الاستعارية المبنية على علاقة المشابهة.

ويستخدم تودوروف مصطلحين: الرمز وميتا رمزية أو ما فوق الرمزية[4] ، ويكون في حالة زيادة تكثيف الترميز ومن ثم يصبح أكثر خفاء، وهذا يمثل تجسيدا للتضاد

---

[1]- آل عمران :41

[2]-إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حنفي محمد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1969 ،ص 112-113

[3] - M.Le Guern ,Sémantique de la métaphore et de la métonymie ,Libraire Larousse ,Paris , 1972, p 39

Andre Laland ,Vocabulaire technique ,et critique de la philosophie ,Paris ,P.U.F,9 ed , 1962, pp 1080-1081

[4] -T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

الذي يجعل من إثبات ما فوق الرمزية بحسب ما إذا كان الرمز غير معروف[1]، ويكشف عن التباين بين حقيقة الرمز وحقيقة العلامة ووظيفتهما من حقيقة "وفرة الرموز عند الطفل ووفرة العلامات عند البالغين"[2]

ويرى البلاغيون المحدثون أن الرمز هو "شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة، كالمياه رمز للاتقياد والليونة والشفافية والتطهير.."والشي يكون رمزا في الحالات الآتية:

أ . لصفة مجردة يدل عليها بدرجة عالية مثل الجبل رمز العظمة.

ب . لشيء آخر يمثله بصفة دائمة مثل: القيثارة رمز للشاعر.

وفاعلية الرمز الدلالية تتم بمكانيزمات " الانتقال الحر من الرمز "القيثارة" إلى المرموز "الشاعر" على أساس المشابهة وليس المجاورة."[3]

و يكمن الفرق الأول بين الاستعارة والرمز في عملية الانتقال بين طرفي الدلالة التأويلية فهي تنتقل في الرمز من المدلول الأول إلى المدلول الثاني "على أساس العقلنة بينهما، وتنتقل في الاستعارة من المدلول الأول إلى الثاني من خلال وحدات معنوية مشتركة بين المدلولين، ويتمثل الفرق الثاني في حرية الانتقال بين أطراف الدلالة التأويلية، ونلاحظ بأنها مقيدة في الاستعارة و أكثر حرية في الرمز، ويرجع الفرق الثالث إلى طريقة معجمية كل منهما، أي عندما يستهلكان ويدخلان اللغة الاصطلاحية، وفي هذه الوضعية يصبح الرمز مجازا مرسلا، وتبقى الصورة الذهنية التي هي المدلول الأول للفظة ظاهرة وحية في الرمز؛ بينما تختفي هذه الصورة في الاستعارة، ويزول المدلول الأول ليحل محله المدلول الثاني الذي يصبح وكأنه الأصل والمثال على ذلك "العرش و التاج" اللذان يرمزان إلى "الملك"، فإن معجمة دلالتهما على الملك جعلت الانتقال من "العرش" أو "التاج" إلى الملك مطابقا لأوالية الانتقال في المجاز المرسل."[4]

كما أن الفصل الثاني من كتاب جون قاليو (Jean le Galliot) يدور حول حقل الرمز ويتضمن المسائل الآتية: معنيان للرمز، والرمز والاستعارة، وضفاف محيط الرمز، والرمز والتأويل، والرمز والتحليل النفسي، والأدب والرمز، والخيال من فرويد

---

[1] -T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

[2] -T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 263

[3]- ميشال لوغورن ،الاستعارة والمجاز المرسل ،ترجمة حلا .ج. صليبا ،منشورات عويدات ،ط1 ،1988 ،ص 81

[4]- صبحي البستاني ،الصورة الشعرية ، في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني ،ط 1 ،1986 ،ص 183

إلى باشلار، والنشاط الإبداعي للرمز، والقراءة الرمزية للعمل الأدبي، والقراءة الرمزية لقصيدة بودلير[1] ، ويعني ذلك بأن أي تأويل للأعمال الأدبية من خلال التحليل النفسي لا يمكن أن يتم دون المرور بفهم إشكالية الرمز ؛وقد توسع قاموس المفردات الفلسفية الجديدة في ذكر المحاور الدلالية المعرفية الأساسية لمنظومة مفاهيم الرمز والرمزي والرمزية [2]

وجاء في قاموس الرموز والتيمات الأدبية بأن " الرمز تعبير عن العلاقة بين الإحساس والروح إذا كان المسلك مجرد إعادة ربط اصطلاح باصطلاح، وشكل بفكرة؛ كما يقال اليوم ربط الدال بمدلوله الأول لكي يستفيد من قوام حسي مادي، ويمكن دراسته من خلال أشكال التعبير الثقافية التي قد يطلق عليها النماذج العليا الملازمة للمتخيل الأدبي أو الميثولوجيا الخيالية الشعبية، ومن هذا التصور يمكن تطبيق المنهج الإحصائي على منظومة الرموز ."[3]

ويحدد نيتشه ضفاف الرمز المعرفية والروحية على لسان زرادشت الذي يقول "لأحد أتباعه: منذ بدأت أعرف حقيقة الجسد لم تعد الروح روحا إلا على أضيق مقياس ،وهكذا صرت أرى "كل ما لا يفنى " رمزا من الرموز" [4]

ثم يعود بأسلوب رمزي تهكمي ليشكك في المعرفة الشعرية كيفما كانت رؤيتها ووسائلها يقول ".. نحن الشعراء نكذب كثيرا، ولا بد لنا من الكذب ما دام ما نجده من العلم قليلا"[5]، ويؤكد هذا الشك أيضا في قوله "..الشعراء جميعهم يعتقدون أن الجالس على منحدر جبل مقفر يتنصت إلى السكون يتوصل إلى معرفة ما يحدث بين السماء والأرض "[6]،ويتحسر من هذا القصور المعرفي والاختفاء وراء الادعاء الشعري الشعري الكاذب فيتوجع بلسان زورديشت في قوله: "...أيها القلب الملتاع كم ظمئت إلى الحقيقة ...إنك تائق إلى الحقيقة، وما هي خادعة ساحرة لا... ما أنت إلا شاعر ولست إلى الحقيقة متطلعا متشوقا

لا ...ما أنت إلا مجنون ، ما أنت إلا شاعر

إنك تتكلم بالإشارات والتشابيه...

---

[1] -Jean le Galliot , Psychanalyse et Langages littéraires .Nathan . Paris .1977 .p 73

[2] –S . Auroux . nouveau vocabulaire des études philosophique .Hachette .paris .1988 .p 230-231

[3] –S . Auroux . nouveau vocabulaire des études philosophique .Hachette .paris .1988 .p 230-231

[4]- فريدريك نيتشيه ، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص 143

[5]- فريدريك نيتشيه ، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص 143

[6]- فريدريك نيتشيه ، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص 144

إنك تائه يتراكض في كل مكان

ما أنت إلا مجنون، ما أنت إلا شاعر "[1]

أعجبتني التشبيهات النيتشية الثلاثة عن العقل فهو في البدء كان جملا صبورا يحمل أثقال العلم في صحراء المعرفة، ثم تمرد بعد أن استبدل المنطلق المعرفي من محرك "ما يجب"إلى محرك "ما أريد". ولكن مفازة المعرفة كانت أكثر من إرادة الأسد فجرب العودة إلى الطفولة فكانت الرحلة والتحولات غاية في التمثيل الرمزي؛ فالجمل رمز لكل الأديان والشرائع، وكان الأسد رمزا للعقل، وكان الطفل رمزا للشعر[2].

2 . - مفهوم الرمزي:

أ- يطلق على الطرف الذي يستعمل الرموز بمعنى التفكير الرمزي، ويتم بالصور والمشابهة؛ أو بمعنى المنطق الرمزي.

ب – يطلق أيضا على الذي ليس له قيمة في حد ذاته بمعنى تصرف رمزي.

ج – يوصف به كل من بنيته من نفس نوع اللغة (الطبيعة الجمعية واللاشعورية الوجود القبلي لكلية العناصر للوظيفة التواصلية)، وعلى هذا الأساس كما يرى ليفي ستراوس يمكن اعتبار "الثقافة كلها بوصفها مجموعة من الأنظمة الرمزية، وتصنف فيها اللغة بالدرجة الأولى، وقواعد التراث، والعلاقات الاقتصادية، والفن، والعلوم والدين"

د – الرمز يمثل مصطلحا أدخله "لاكان" لتعيين نسق الظواهر الخاصة باللاشعور حين يكون بنيويا على غرار اللغة وبخاصة القانون المؤسس لهذا النسق والمقابل للتخيل الواقعي.

هـ ــ -يطلق الرمز أيضا على دراسة الرموز وهي عند لا يبنيتز مرادفة للطبيعة الكونية، ومن وجهة التحليل النفسي هي مجموعة الرموز ذات الدلالة المستمرة التي تفرض وجودها في جميع ما ينتجه اللاشعور .

3 –مفهوم الرمزية:

أ . تطلق على كل شيء يتخذ من الرمز معناها .

ب . تطلق على دراسة الرموز .

---

[1]- فريدريك نيتشيه ، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص 300-301

[2]- فريدريك نيتشيه ، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت)،ص 43

ج . تطلق على مدرسة فنية و أدبية ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر التي كانت غايتها الفنية ليس التقديم التقريري بل الإيحاء بالأحاسيس الروحية والعوالم الغيبية.

د . تعني الكشف عن نظام الرموز.

هـ . تعني كل الأنظمة الاتفاقية الجبرية.

و. تعني المعنى الذي يتضمن قدرا من الترميز منطلقه . كما قال سانت أغسطين . مبدأ وجود العلامات بمعناها الحقيقي، ثم نقلت إلى معنى آخر؛ ولهذا فإن البلاغيين متعودين عن الكلام عن المعنى الحقيقي والمعنى المجازي؛ وكذلك فإن الجماليين الرومانسيين فرقوا بين الحكاية المجازية و الرمز[1]، فالرمزية على هذا الأساس تبدأ من الانحراف الدلالي الجمالي للغة غير أنها تتفاوت في درجة ترميزها ، وهذا لم يغب عن النقاد واللغويين والبلاغيين العرب ونضرب لذلك مثلا من النقد اللغوي لابن جني الذي أداره حول بيت للمتنبي في محاولة فهمه لبعض الأساليب التي تتجاوز ما هو مفهوم من المجاز في الدرس البلاغي المعروف:

يشكو الملام على اللوام حره ويصد حين يلمن عن برحائه

يقول ابن جني: "يشكو الملام على اللوام ما يلقاه من حر هذا القلب فإذا اكره على مباشرتها ليلا يحرقه وهذا كله مجاز لا حقيقة تحته ،وكذلك أكثر كلام العرب إنما هو جار مجرى الأمثال والرموز وقد تقصيت هذا هناك فادع ذكره هاهنا . "[2] ، فهذا اللغوي الناقد ينطلق مفهوم المجاز ليتجاوزه إلى تقريبه من مفهوم المثل الرمز.

وابن الأثير من البلاغيين القدماء الذين أدخلوا مصطلح الرمز حين عجزوا عن تفسير الظاهرة الجمالية المتميزة في هذين البيتين بالأدوات البلاغية المعروفة:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إن ابن الأثير يرى في البيت الثاني الذي جاءت فيه عبارة " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ": "يمثل عجبا فنيا بلاغيا أسلوبيا يقول :"هذا ما نذكره لتعجب به وبمن عجب منه ووضع من معناه وذلك أنه لو قال أخذنا في أحاديثنا أو نحو ذلك لكان فيه ما يكبره أهل النسيب فإنه قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علو قدر

---

[1] -T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1977, p 261

[2]- ابن جني ، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ،تحقيق محسن عياض دار الحرية للطباعة بغداد 1973 ص 27

الحديث بين الإلفين والجذل بجمع شمل المتواصلين ...فإذا كان قدر الحديث عندهم على ما ترى فكيف به إذا قيده بقوله أخذنا بأطراف الأحاديث فإن في ذلك وحيا خفيا ورمزا حلوا ألا ترى أنه قد يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون ويتفاوضه ذوو الصبابة من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح وذلك أحلى وأطيب وأغزل وأنسب من أن يكون كشفا ومصارحة وجهرا وإن كان الأمر كذلك فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم وأشد تقدما في نفوسهم من لفظهما وإن عذب ولذ مستمعه..."[1]

كما أن المتصوفة عمقوا نظرية الرمز في إبداعهم الشعري وتفكيرهم الغيبي، يقول ابن عربي في ترجمة الأدب " إشارة الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام [2]، وربما يكون أكثر استيعابا لشعرية الأسلوب الرمزي حين يتكلم عن التجلي والتحول فيقول:" ...تنوعت اللطائف فتنوعت المآخذ فتنوعت المعارف فتنوعت التجليات فوقع التحول والتبدل في الصور في عيون البشر... "[3]، وهذا التحول يتجه نحو شعرية الرمز والإشارة التي تصبح فيها " المعرفة الخفية أنوار تشرق فإن أخذتها العبارات فلسان لا يعقل وخطاب لا يفهم ..." [4]

ثالثا . عوامل تحويل الدوال إلى رموز:

العامل الأول يتمثل في الظواهر و الأشياء والأحداث والتجارب والمعتقدات التي تسيطر على اهتمام الشاعر في حياته، وتصبح أقرب إلى نفسيته وبخاصة في تجاربه الشعرية التي تعمل على شحن مدلولاتها بمضامين وجدانية إيحائية رمزية خاصة، وتكون مثار لإحساسات ومشاعر لا حصر لها ؛ومن ثم تصبح نافذة لصاحبها، ويرى من خلالها الأشياء وتحدد رؤيته الخاصة للعالم، وتتضمن إيحاءات شعورية ولا شعورية ذات وظيفة شعرية رمزية من الطراز الأول.

والعامل الثاني كثرة استخدام كلمات معينة لخصائصها النوعية الصوتية الجمالية ودلالتها القوية والمهيمنة عن بقية دلالات الكلمات الأخرى لسبب أو لآخر،

---

[1]. ابن الأثير، المثل السائر ج: 1 ص: 342

[2]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ت) ص 44

[3]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ت) ص 15

[4]- ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ت) ص 53

ويعني ذلك أن هناك علاقة بين تواتر استخدام الكلمات وشحنتها التعبيرية العاطفية الرمزية.

وهناك عوامل أخرى كما يقول: لاينز وألمان اللذان لا يكتفيان بالركون إلى درجة تواتر استخدام الكلمات، بل يريان أن معاني بعض الكلمات تكون بطبيعتها مثيرة للمشاعر مثل كلمات القيم الإنسانية النبيلة كالعدل والحرية والحق وصفات المدح والذم :طيب وجميل، ورقيق، وشنيع، ودنيء، وحقير، وكلها ألفاظ يصعب تخليصها أو تجريدها مما فيها من إيحاءات ذاتية عاطفية. [1]

وعامل آخر ارتباط الكلمات وتناصها مع حقوق دلالية ذات صبغة روحية مقدسة أو ذات هيبة تاريخية وأسطورية، بالإضافة إلى الارتباط السياقي للكلمات الذي يعد أحد العوامل لشحن الكلمات بأجواء نفسية عاطفية خاصة، وقد أطلق ألمان مصطلح الاستدعاء لتحديد قوة الكلمات في مدى قدرتها على الإيحاء[2] ،ومن العوامل أيضا المشابهة في التركيب الصوتي أو المعنوي التي ترجع في الغالب إلى المشترك اللفظي حين ينصرف الذهن إلى تمثل المعنى الآخر أو المعاني الأخرى لكلمة متعددة المعاني مع إدراك المعنى المقصود من خلال تعدد علاقة المشابهة من الاقتران الزماني والمكاني، "عام الردة" و"بسالة الأوراس" ومجزرة "45" الخ، والمراحل التي تمر عليها الألفاظ لاكتساب الدلالات العاطفية هي مرحلة الشحن: وتكتسب الألفاظ طاقتها العاطفية الرمزية في هذه المرحلة بالاستعمال مثل دلالة الطفولة على "البراءة"، ومرحلة الاقتران وهي مترتبة عن المرحلة السابقة،ومرحلة اكتساب السياق الموسع[3].

كما أن هناك أسباب لإفراغ الكلمات من شحنتها العاطفية الرمزية: ومنها الإكثار من استخدام أي كلمة وتداولها بين الناس يضعف العاطفة تجاه المسميات، ومن ثم تفقد الكلمات شحنتها العاطفية الرمزية نتيجة ضعف التعاطف مع الأشياء، ومن ثم تنتقل إلى مسمياتها، وهذا الضعف يكون بسبب تغير حياة الناس ومشاعرهم في زمن ومكان معينين ويرى ألمان أن الأشياء الأكثر فقدان لشحنتها العاطفية الرمزية هي تلك المرتبطة بالشعارات الظرفية، تمثال، صور، معالم، كتب[4].

---

[1] انظر محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، ص 175.

[2] انظر محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، ص 172.

[3] انظر محمد محمد يونس علي، وصنف اللغة العربية دلاليا، ص 175.

[4] انظر المرجع نفسه، ص 172.

كما أن هناك نظرية أخرى في القطب المضاد لنظرية الانزياح مبنية على فكرة أن الكلمة ليس لها معنى ثابتا في تبادلها للحيز، ولكن يوجد معنى أساسي أو بؤرة دلالية كامنة هي التي تحقق التنوع والاختلاف مع كل سياق، وضمن هذا التصور فإن الاستعارة والرمز يفقدان خصوصيتهما، وهي من بين أنواع أخرى من الحالات التي تتعدد فيها المعاني. [1]

رابعا . من الرمز المعرفي إلى الشعرية الرمزية:

لاشك بأن العلاقة بين البلاغة الاستعارية الرمزية والفلسفة قديمة منذ المحولات الأولى للإنسان في تأملاته للكون وسبحاته الروحية، ويقال عن تاريخ نشأة البلاغة في الفكر الإنساني بأنها أقدم من الفلسفة؛ وفي الحقيقة فإن الكلام عنهما يوصلنا إلى تصور الشعرية والفلسفة بأنهما يرسمان معا عالمين للخطاب متميزين، إلا أن الاستعارة والرمز يضعان أحد رجليهما في كل منهما. [2]

ويرى هيجل انطلاقا من التأمل الرمزي في حقيقته الجمالية المحضة أن أبا الهول يمثل"رمز الرمزية" لأن الأسد المشهور الرابض برأس إنسان يظل سرا لا يستطيع أي مفسر أن يصل إلى معناه.

ويتساءل ما إذا كان هذا التجميع لعناصر إنسانية وحيوانية هي تمثيل لإله الشمس؟ أم هو تمثيل للأسد حارس الأموات؟. أو هو تمثيل للملك "كفران"؟ أو هو رمز لحارس يسهر على أمن مصر؟ ويجيب سلبا بأنه لا يمكن لأحد أن يحرك هذا الوحش الجامد.

ويقول هيجل في نهاية الأمر عن أبي الهول: إنه سمو للعقل الروحي الذي يخشى من إله الحقيقة، والذي لا يقترب منه إلا بشيء يناسبه فقط، أو غريب عنه كلية. وبهذا فإن أبا الهول: (يصبح المكون لروح الرمز نفسه، وحينما يصل إلى هذه الدرجة يجعل منه لغزا). [3]

كما كان مفهوم الرمز في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر مجالا لكثير من النظريات والتحديدات المعقدة التي تصل إلى درجة الاستحالة في فهمها واستيعابها.

ويحتم علينا الاقتراب من مفهوم الرمز النظر إليه على أنه يمثل أساسا تعبيريا بسيطا ومعقدا في آن واحد ولكنه أساسيا لكثير من الأنساق الفلسفية والدينية

---

[1]- C. Baylon ,P.Fabre, La Sémantique ,Edition Nathan , Paris , 1978, p 198.

[2] -Paul Recoer ,La Métaphore vive , Editions du Seuil , Paris , 1975, p 15

[3] -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

والمعرفية والثقافية وبخاصة لشعرية بلاغة المنحى الرمزي، وهذا ما فعله بعض الدارسين في ذلك العهد فـ"جورج فنور"استعرض في دراسته للفن الرمزي كثيرا من النصوص الدينية لتدعيم نظريته في ضرورة الرمز، وكذلك عند رجال الدين الزراديتشيين والنحاة المصريين وآباء الكنسية، وهؤلاء كلهم يستعملون وسائل تعبيرية إيحائية من أجل الإفضاء إلى حقائق الكون والآلهة، كما أن معابدها تستحضر معاني خاصة من الشعائر نفسها ومن الأشياء الخاصة بها.[1]

وهكذا يكون الرمز في البداية هو الأساس في إقامة العلاقات بين العالم الطبيعي والروحي؛ويرون بأن هذه العلاقة تتسم بالغموض الضروري للتلميح بكل خفايا وأسرار الأديان أو التجربة الروحية.

خامسا . شعرية الرمز و الرؤية الخاصة للعالم:

يبدو أن تحديد شعرية المنحى الرمزي مستحيلا لصعوبة الإحاطة بأنماط سياقاتها الفكرية وتناصاتها الثقافية وأشكالها الفنية، ولكن مع ذلك فإن شعرية هذا المنحى قائمة بالدرجة الأولى على طريقة خاصة في إدراك العالم.

إن فلسفة شعرية بلاغة المنحى الرمزي تستند في تعاملها الأدبي على مثالية هيجل، التي تبحث عن الحقيقة لا عن طريق العقل، ولكن بالحدس لأن الرمزية هي طريقة في اختيار رؤية شعرية ميتافيزيقية؛وبهذا نستطيع أن نفهم ما صرح به ستوارت مريل في كتابه (Ermitage) في فيفري سنة 1893 بأن الشعر يذكر الإنسان بالروح الخالدة للجمال المستتر وراء أشكال متغيرة للحياة الناقصة لذا يجب عليه أن يكون السيد المطلق لجميع صور الحياة، وأن لا يقبل أن يكون عبدا مثلما هو عليه عند الواقعيين والطبيعيين والبرناسيين.[2]

إن اختيارات شعرية بلاغة المنحى الرمزي لا تنشأ من مجرد رفض للعالم الخارجي فقط، ولكنها تنشأ من اختيار إيجابي يتمثل في تلك التجربة الرؤيوية الداخلية التي ليست إلا ذلك العالم الذي وصفه هيجو بالحوض السمكي الزجاجي للحقيقة؛ وبالتعبير الشعري الأسلوبي الصوفي فإن السماوات لا تعبر عن العظمة الإلهية إلا بهذا المنحى البلاغي الرمزي الذي يرى من خلاله عالما جديدا نقيا موحدا انطلاقا من الاحساسات المفككة المتزامنة، وتتم هذه العملية الشعرية في أغلب الأحيان خارج

---

[1] -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

الرقابة المنطقية، وبمعنى آخر فهي ليست أفكارا شعرية مجردة فقط ،ولكنها أيضا تيار حدسي من معطيات مباشرة للشعور.[1]

وتبدو جذور هذه البلاغة الجديدة في عمليات التلميح بدل التصريح التي تعد تجاوزا لبلاغة الوضوح الكلاسيكية، وتؤكد عليها الفلسفات الصوفية القديمة والحديثة وبخاصة ما قال به برغسون سنة 1889 وبفضله تحققت لشعرية بلاغة المنحى الرمزي تلك الإيحائية، وأصبحت لها مكانة خاصة في الفكر النقدي، الأمر الذي أدى بفاليري أن يطلق على قصائده "أشعار الاستعارة الموحية".

ونكتفي بالإشارة إلى أن الفلسفة التفكيكية التي تقدم لنا في حركة ثنائية كيف يمكن تجاوز ثنائية الكلام / الكتابة نحو كتابة أصلية " وما دام " كل عنصر في اللغة... يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات"، وهكذا فإن هذه العناصر وسيطا يتعمق معه ويفشي بعضا من تجارب التأسلب والتشيء، وبهذا فإن الفلسفة التحليلية، والتفكيكية تنطلقان " من الأصل الميتافيزيقي للمفهوم الغربي للعلامة ،وتشكل نظاما" من الإحالات(renvois)، وهذه الاختلافات تكون مؤسسة مسبقا ويسميها دريدا "الأثر" ويعرفه بما "تتركه فيه العناصر الأخرى في السلسلة أو النسق"، وتتكون فضاءات الانزياحات والفواصل من لعبة هذه الآثار ووالاختلافات والإحالات داخل عناصر لغة الخطاب أو الكلام ويوصلنا إلى تصور أن في اللغة اختلافا وإرجاء وإزاحة .وهذا النوع من النسج اللغوي هو ما يطلق عليه مصطلح "le gramme" (الكتبة) أو وحدة الكتابة وعنصرها، وفي كل شيء كتابة ،بما في ذلك الكتاب المنطوق، بمجرد أن يكون ثمة عمل إحالة "وأثرية" بين عناصره المختلفة . هكذا تتحدد هذه الكتابة الأصلية "l archi-écriture" وهذا العلم يطلق عليه الغراماتولوجيا "la grammatologie",ويتحدد بعلاقات إحالاته[2]

وسنحاول في القسم الخاص بهذا التقاطع بين الدرس البلاغي الرمزي ونظرية الأنواع الأدبية الاقتصار على المنحى البلاغي الرمزي الشعري الغنائي لرصد العمليات الذهنية والرؤى الجمالية المتداخلة بين هذه الحقول، وبخاصة بعد بلورة المذهب الرمزي الذي كان وراء تحديث وسائل التعبير من منظور فكري ومعرفي وجمالي واحد يجمع بين العلوم الأدبية كلها.

---

[1]-La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2]- جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة جهاد كاظم،

سادسا- عصر سيادة بلاغة المنحى الرمزي:

إذا كانت الفترة الممهدة لسيادة بلاغة المنحى الرمزي والتي سماه" بيار ستاندري (pierre Sthinedere)" المرحاض العمومي" ، فإن هذا الأمر يوحي بالرفض الكلي لواقع العصر المادي والدعوة للمحافظة على طاقة الانطلاق نحو عالم الأحلام لبناء عالم آخر من الخيالات الحلوة، بعيدا عن عالم الأفواه ذات الشفاه الغليظة المفتوحة، وهذا ما تجسده قصائد مالارميه (خلاصة الروح) التي استهلها الشاعر بإعطاء أمر حازم للشاعر كلحن لأغانيه:[1]

إذا بدأت من الواقع

فابتعد عنه

إنه حقير

كما نلاحظ أيضا ترجمة واضحة هادئة لهذا الجو في أعمال فنية أخرى غير شعرية مثل: "أودان رودان "(Oden Redon) في نحته و"بيفي دو شفان "(Puvis de Chavanne) في لوحاته.[2]

وهكذا فإن الشعراء و الكتاب في هذه الفترة أصبحوا يتلذذون بحالتهم الفكرية التي تمهد للانحطاط الفكري وسخافة الأساليب الشعرية والأدبية التي يعول في جدارتها الفنية على إلباسها قليل من التشبيهات الواضحة وتضمينها قدرا من غموض الترميز.

لقد أوحى "فيرلين "في كتابه " القديم والجديد" بأن القوى الذهنية في الشعرية الرمزية لابد وأن تعمل في وحدة، وهذا الوضع يسمح بالتواصل بين العالم والقلب، ومن ثم يؤدي إلى اتسام الأسلوب الرمزي بظاهرة الغموض، بالإضافة إلى غلبة روح اللامبالاة، واللاجدوى في دلالات المنحى الشعري البلاغي الرمزي، كما أعاد رامبو طرح روح اللاجدوى والخيبة في مجلة" الاستنارة "التي بدأت في الظهور منذ سنة 1886 والتي جسدها في رمزية لسارق النار بإرادته الأسطورية التي حاول من خلالها إعادة خلق العالم من جديد خلقا برومثيوسيا.[3]

وهذا الموقف الرمزي هو محاولة لفهم الكون الشعري ووسائله التعبيرية، وسيصبح الأهم عند المثاليين المستبشرين بعصر شعري رمزي إنساني جديد،

---

[1] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[3] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

وسيبقى متسما بدلالات توحي كلها بظواهر أسلوبية تلح في الغالب على معاني الغربة والسخرية؛ وهكذا فإن رمزية الوحدة والغربة ستهيمن على أعمال أدبية جادة؛ وفي الحقيقة فإن جميع أبطال الأعمال الأدبية والشعرية في هذا العصر مصابون بجنون العظمة، وتمكن الشعراء بهذه الروح العامة أن يواكبوا بزوغ عصر شعرية الرمز بكل تناقضاته، والتي أدت بـ"ألبير ماري " إلى العنف الشعري الرمزي بدعوته بقوة إلى شعرية الانتحار الميتافيزيقي. [1]

وإذا كانت شعرية الرمز تستطيع أن تبوح في غمرة هذه الأجواء الغيبية الروحية المثالية بشعر غنائي صادق فإن أنماط أشكاله وأساليب بنائه يغلب عليها التفكك وتوظيف مفردات بدلالات ضبابية بإيحاءاتها الرمزية.

ونسكتشف مجمل هذه الوسائل البلاغية المتجددة في أدائها الأدبي في بعض ملامحها الفنية الرمزية من كتابات "أندريه جيد" إلى أحد أصدقائه بوصفه شاهدا على هذا العصر فقال عنها بأنها تمثل "بلاغة آخر العصر" وهي بلاغة خالصة صافية؛وهذه البلاغة لم تكن إلا بذاءة (كوربيار) التي تحمل عداء للتراث، والحزن المأتمي لأشعار (لافورج) التي كان لها تأثير غير مباشر على الجمالية الحقيقية لشعرية بقية الشعراء الآخرين، ونجاح هؤلاء الشعراء بأدائهم الفني الجديد هو الذي أصبغ عليهم هذه القيمة، وجعل لهم اعتبارا وأدى بهم إلى احتلال مراكز هامة في هذا العصر بجمعهم بين التقاليد الشعرية الموروثة ومباركة الجديد من خلال نمط وسائل البلاغة الرمزية الشعرية وجمالياتها التي تفيض من حدس يوحي بأن هناك إدراكا جديدا لمهمة شعرية جديدة ستعم وستتسع إلى آفاق لا حدود لها غير ضفاف الأشواق الروحية الجمالية، ونهاية أصداء الحنين المبثوثة في استشرافها لأجواء غيبية ندية بنسمات الفردوس المفقود.[2]

وعملية استدعاء الرمز المتعدد المتوقد من العبقرية الذهنية التي أنتجته، والذي يهر أصحاب بلاغة المنحى الرمزي إلى درجة أن فاليري في تقديمه لشروح إحدى قصائده تدفعه لأن يقول: (أشعاري لها من المعاني بقدر ما يمنح لها)؛ ولتحقيق ذلك تشحن الكتابات بسلسلة من الانفعالات الغامضة الصالحة للتعبير عما يصطلح عليه تقريبا علماء التحليل النفسي بالحقيقة الخيالية؛ وهذا كله من أجل

---

[1] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

ترسيخ المنحى الرمزي لبلاغة الغموض التي تضرب بجذورها بما كان يستعمله الفن القديم تلقائيا، ومنه تولدت الشعرية، ومنه أيضا تستمد الأعمال الخالدة تلك القوة الفنية المفتوحة في تخومها الدلالية، وما تتسم به من خصائص أسلوبية رامزة غامضة.

وإذا كان الرمزيون وهم من أبرز المبدعين لبلاغة شعرية المنحى الرمزي يجهلون طبيعة هذا الإيحاء فإنهم يطلبون الكشف عنه في الكتابة الرمزية نفسها؛ وهذا ما جعلهم يدعون إلى التخلي عن الأساليب التعليمية والبلاغة الكلاسيكية وبكلمة جامعة الابتعاد على دعائم اللغة الكلاسيكية.[1]

ويؤكد مالارميه في أحد أحاديثه على أن قيمة الشعر ليست في معاني أبياته، ولكن فيما توحي به إيقاع الكلمات التي وحدها تستطيع أن توقظ في نفوسنا معاني وأفكارا وأحاسيس نحو الطبيعة دون توان؛ وما هذا الإيحاء إلا علامات توقظ فينا خفايا بعض أمهات الأفكار وحسب تعبير "جنيت " ـ وهو من أبرز البلاغيين الذين ينعتون بالجدد . فإن الشاعر مهمته تبدو في الجمع بين هذا كله بحسب ما يوافق احساساته لإعطاء أكبر قدر من الرمزية لتراكيب خطابه. [2]

ويرى بعضهم الآخر في بلاغة المنحى الرمزي استشعارا للطموحات المستقبلية لعلماء التحليل النفسي الذين يحاولون باستعمالهم الرمز للوصول إلى مناطق في الفكر مجهولة ما زالت ثرية في محتويات دلالتها؛ ولا يمكن الكشف عنها إلا بالتكثيف الاستعاري الرمزي؛ وبهذا المنهج الرمزي وحده الذي يبدو بمقدوره أن يدرك أو يعمل على إدراك الحقيقة المختبئة بصفة عامة، والتي تبدو غريبة والكشف عن محتواها الكامن في حقول مكتنزة بغموض دلالي مثل: الأشواق الروحية والأحلام و إثارة الرغبات والخوف من المجهول والعدم، والموت و استشراف الآمال؛ ومازالت اللغة الأساسية تملك طاقة توليد الرمز والرمزية للتعبير عن كل هذه الحقول الدلالية.[3]

إن الشعراء الرمزيين حقا لم يستعملوا إلا القليل من التراكيب التي تكلم عنها سميث، ومع ذلك فإن مفهوم نظرية الرمز ظل عندهم هو قلب الحركة الرمزية المحصورة في المرحلة ما بين 1885و 4.1895

---

[1] انظر -A.M. Schmidt . La Littérature Symboliste . Presse Universitaire de France .Paris .1969 .p 5-6

[2] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[3] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[4] انظر - A.M. Schmidt . La Littérature Symboliste . Presse Universitaire de France .Paris .1969 .p51-64

سابعا . بلاغة الغموض وتعدد أصداء معاني الرمز:

إن بلاغة الغموض تتجه باستغلال كيمياء المنحى الإيحائي الإشعاعي للأسلوب لخلق الرمز؛ وجعل كل أجزاء الكتابة الأدبية تتضامن وتستجمع أنواع الإشعاعات المتقدة من تماسها الحسي والروحي.

وإذا كان ينظر إلى الرمز الكلاسيكي على أنه ليس إلا علامة جامدة، فإن الرمز في البلاغة الجديدة ديناميكي في مقدوره الإيحاء، وبصورة أخرى فإنه أكثر كثافة وانسجاما ورفضا لبلاغة الوضوح الكلاسيكية، وهذا يتطابق مع ما ذهب إليه Verlaine في كتابه "فن الشعر" من أن كل الشعراء في سنة 1885 أدركوا القيمة الجمالية للتدفق الرمزي الحيوي وتواصله التعبيري الإيحائي، واستعمال أشكال جديدة بحيث يكون فيها المعنى ممتدا، إنهم يبحثون على المعاني الأرجوانية، ويريدون أن يضمنوا الكلمات معاني بمقدورها أن تضخم الدلالة والأحاسيس[1] ، وتتساوق مع اهتزازات الأشواق الروحية للبوح بكل ما يشف عن الجمال الحقيقي والصافي من أي نزعة نفعية.

ولكي يتخلصوا من النهج القديم استشرفوا ما فوق الدلالة مثلما نلاحظ ذلك في الكتابات الشعرية والنثرية للحداثيين، فهم يكثرون من الجمل الاعتراضية ويقذفون بإيحاءات الكلمات المتماسة دلاليا بطريقة تخلق حالة من القداسة الغيبية المملوءة بإمكانية الفعل الجمالي الرمزي، وهذا بمقدوره أن يضمن الهرمونية للنصوص الإبداعية.[2]

إن الشاعر بهذه الروح الحداثية تجعل منه عرافا يستكشف بالرمز عن أبعاد الأشياء، وإذا أراد البحث عن الهزة الجمالية الرمزية الحقيقية عليه أن يبعد عن بلاغة الوضوح لأن تسمية الشيء باسمه ـ كما يرى مالارميه ـ هو قتل لثلاثة أرباع من متعة الشعر، وهذه المتعة التي تصير شيئا فشيئا إيحائية بحيث تصبح حلما، وهذا هو الاستعمال الرائع لصوفية لا تكون إلا رمزا، وتستحضر بصفة تدريجية الأشياء والظواهر لتكشف عن حالة الروح فيها أو تناقضاتها أو اختيار حالة للتخلص من كل ذلك لتحقيق مجموعة من الاستكشافات الأخرى الغامضة التي تصير تقمصا كليا لموضوع مشبع بالرمزية، أو لحالة روحية رمزية غامضة.[3]

---

[1] انظر -G. Lanson . Histoire De la Littérature Française .Hachette .Paris 1970 p 1111-1204

[2] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[3] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

ولايمكن لكل هذه الحالات أن تتم بلغة المرآة الانعكاسية، أو الالتزام بترقيق العدسة المباشرة للدوال لتكون أكثر وضوحا، وبمقتضى ذلك تصبح الكلمات سجنا لمدلولاتها في توافق تركيبي، بل ترى بلاغة المنحى الرمزي بأنه لا بد من صنع العقبات في الدلالة لتصير أكثر رمزية، وغموضها يسمح بتقديم لحظة ولادة التناغم الداخلي.

وفي الحقيقة فإن بلاغة المنحى الرمزي لا تضيع وقتها في البحث عن الجوانب الموضوعاتية بل إنها تقدح زناد المتقاربات المتماثلة والتي يكون من المناسب لنا أن نطلق عليها رمزيا مفهوم التصورات؛ ويفترض أن تنشأ ما لانهاية من التصورات الأدبية الجديدة عن الطبيعة الداخلية والخارجية؛ وهذا ما أظهره "جرار جنيت" بصفة رائعة في فصل من كتابه صور[1] عن"المجاز"، وكتب فيه على أن الطبيعة الكلاسيكية "كان يحس بها على أنها سطح دون عمق مثل سلسلة من التماسات، إنها رؤية أفقية بلا عمق للطبيعة المتصورة في القرن التاسع عشر عند شعراء الرومانسية "، لكن بلاغيي المنحى الرمزي كانوا أكثر من ذلك فالرؤية عندهم" على العكس من ذلك هي: عمودية و في غاية الرمزية، وقد تكلم عنها بودلير حيث جعلها تند عن مجرد التماثل البلاغي الكلاسيكي؛ الذي ليس إلا الكناية الكلاسيكية المفتقرة للصوفية، ولا توحي إلا بمستوى واحد، وتقتصر على مجرد الربط البسيط بين الشيء ومادته، وبين الشيء ووظيفته؛ وفي مقابل ذلك فإن رمز الرمزيين أكثر ثراء، وبهذا الفهم أدى بـ " جرار جينت " لكي يقابل بين الأدب القريب من الرمزيين حيث يسود توجه شعر الحكمة والأمثال وأدب الرمزيين حيث أجواء المماثلة يعدد الأصداء الرمزية البعيدة.[2]

ونستطيع أن نطلق على شعر الحكمة والأمثال شعر المجازات التي تحترم تزاوج العلاقات الطبيعة بين الأشياء والتي لا تنتظم في جوار لغوي إلا الحقائق التي نجدها قد نظمت نفسها في جوار وجودي، ويطلق مصطلح المبالغة على العمليات اللغوية التي تجمع بين المتناقضات مثل كسر الحقائق الطبيعية المتباعدة بتناقضها أو بعدم تماسكها.[3]

وهذا واضح أيضا في قول فاليري (Valery) في محاضرته في كلونبيا القديمة (Vieux colombie): "أغامض أنا؟ قيل لي هذا، ولكن أجد نفسي أقل غموضا من

---

[1] انظر **-La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539**

[2] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[3] انظر -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

الفريـد دي موسـيه (Masset)، وهيجـو (Hugo)، وفينييـه (Vigny)، ويبـدو أنكـم مندهشـون، ولكـن لا أعـرف إن كـان أحـد مـنكم يسـتطيع أن يفهـم هـذين البيتـين لموسيه:[1]

الأغاني الأكثر تشاؤما هي الأكثر جمالا

وما هو خالد منها هو ما يكون نحيبا خالصا

ليس بمقدوري بالنسبة لي أن أفهم النحيب الخالص، أو كيف تستطيع أن تكون الأغـاني فينـا خالـدة، وهـذا يبـدو لي لا معنى لـه؛ لأن الغنائيـة لهـا إيقـاع النحيـب الخـالص، ولـيس لهـا شـكل، وإذن سـتكون غـامضـة، ولـم أكتـب شـيئا في مسـتوى هـذا الغموض.

فقـام أحـد المسـتمعين للمحاضـرة في تلـك اللحظـة، وكـان يبـدو عليـه شـيئا مـن الغضـب:وقال لـه أتسـخر منـا؟ لـيس في هـذين البيتـين أي غمـوض، وأسـتطيع توضيحهما؟ فقـال فـاليري هـذا مـا أرجـوه، وسـأترك لـك مكـاني، فقـام إلى منصـة المحاضرة، وأخرج سيجارة وأشعلها في شيء من الغضب ولكنه لم يستطع في النهاية أن يفسر البيتين السابقين.

ونجـد مثـل هـذا الغمـوض أيضـا عنـد فنييه (Vigny) حيـث يقـول: "أحـب جلالـة الآلام الإنسـانية، وهـذا البيـت لا يمكـن أن يفهـم لأن الآلام الإنسـانية لـيس لهـا جلالـة وكذلك هيجو في بيتيه:[2]

شمس سوداء منيرة من أشعة الليل

وفـاليري الشـاعر يعطي لنفسـه الحق ليكـون غـامضـا، وربمـا بدقـة أكثر لكي يكـون موسيقيا.

ثامنا . وظيفة الشعر الرمزي:

هـذه حركة لخلـق انكسـار دلالي إشـعاعي للكلمـات غير محـدود، وتوسـع في المبـالغـة المؤسسـة لقواعـد جديـدة للفـن الأدبي، والأفكـار التي تؤيـدها لا تحقـق أي تـراض للأمزجـة أو لضـرورة جدليـة قـد تنشـأ مـن أي كلمـة لنظـام نصـي وحيـد، واختلافهـا أحيانا وتناقضها يستعصى إعادة توظيفها في تركيب جديد تتسق مع وظيفة الشعر

---

[1] -La littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] - انظرLa littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

الرمزي، ومن الصعوبة محاولة تحديد ما هو مشترك بين الكتاب من رغبات وأحلام وفيما يرفضونه.

كما عبر أيضا مالارميه عن زمنه الذي ينقضي في الرسالة المشهورة التي كتبها لفيرلين في 16 نوفمبر 1986، ومما جاء فيها ما يلي: "إنني اعتبر زماننا المعاصر الذي لم يلجه الشاعر بعد مثل عرش مملكة افتقدت إلى ملكها"[1]

ويجب ألا نبتعد في حكمنا على الرمزية من تلك النصوص النقدية الأساسية التي صاحبت ظهور الرمزية وحاولت استيعاب خلفيتها الإبستيمولوجية الجمالية، والتي ظهرت أثناء فترة أقطاب المدرسة الرمزية بين 1885 " تاريخ مقدمة" مالارميه و"دراسة الكلمة لرينه غيل (De René Ghil)وسنة 1895 وهو التاريخ الذي نشر فيه بليد (Plude) المستنقع، ولا ننتظر سيادة مصطلح الرمز و الرمزيين بشكل صريح إلا بظهور بيان موريس الذي نشره في جريدة الفيغارو سنة 1886، وبحوث شارل موريس (Charles Mourice)، وجول هورت (Jules Hurt)[2]

تاسعا . الشعرية ورمزية الإيقاع الموسيقي:

إذا حاولنا فهم العلاقة بين اللغة والأسطورة والموسيقى فلن ننجح إلا باستخدام اللغة كنقطة إقلاع؛ وبعدها يمكن إيضاح حقيقة أن الموسيقى من جهة أولى والميثولوجيا من جهة ثانية تنبعان كلاهما من اللغة لكنهما تنموان بصورة متباينة وفي اتجاهات مختلفة، وأن الموسيقى تشدد على الجانب الصوتي الكامن أصلا في اللغة بينما تشدد الميثولوجيا على جانب المعنى؛ أي جانب المحتوى الكامن بدوره في اللغة"[3]

وينهي الشاعر الرمزي الكلمات إلى الفناء أو الدمار، وهذا هو المفضل عندهم، وهكذا فإن مالارميه يصرح في إحدى كتاباته بما يأتي: "أقول زهرة وخارج النسيان حيث صوتي ينفي أي حدود، وليس شيء آخر غير الذي يثير الأفكار نفسها موسيقيا واللذة وغياب كل المزاهر في العملية الخالصة المتضمنة لإزالة كل عهر للإفصاح البلاغي لشاعر تخلى عن مبادرة الكلمات من أجل احتدام عدم التساوي في حركاتها إنها تتوقد بإيحاءتها الرمزية وتوقد النار من اصطدام الصوان الذي يخلق الشهيق

---

[1] - انظرLa littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2]-A.M. Schmidt . La Littérature Symboliste . Presse Universitaire de France .Paris .1969 .p 68-91

[3]- كلود ليفي ستراوس ،الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1985، ص 47-48

والنحيب المتصور من الزفير القديم للغنائية حيث الإرادة الشخصية تثير الحماس في الجملة".[1]

وتعد هذه ثورة لتصورات القطيعة الشعرية ولكن مالارميه ليس وحده الذي ينظر إلى هذه التركيبة الموسيقية لهذا المذهب بل هناك اقتناع عام: بأن "البيت الشعري من حيث الجملة الموسيقية تكون نفسية ومقطعية وتكون متنوعة ومتعددة وممتدة حسب الضرورة الموسيقية.

ومثلما صرح مالارميه بصفة إجمالية في محاضرة في أكسفورد عن الموسيقي والأدب بأن " الاختيار الموسيقي هو من أهداف الرمزيين كما أشار فاليري لعظمة الموسيقى التي ليست إلا الكتابة الكاملة للإنسان". ولكن ليس مالارميه ولا فاليري هما اللذان يمثلان مفتاح الفن النقي الموسيقي، ولكن كل الرمزيين سعوا إلى الوصول إلى اللحن الداخلي للكائنات والوجود.[2]

وقد تخطى البلاغي الرمزي عملية المحاكاة الموسيقية للعواطف والتصورات والمواقف - و سواء كانت تتسم بالشدة أم بالرقة - بل ذهب أبعد من ذلك حيث عول نهائيا على الموسيقى، ووصل به الأمر إلى تعطيل المعنى من أجل ما أسماه الفن الخالص، وهذا لت يتحقق إلا بالصورة الموسيقية الرامزة العامة

إن بلاغة الغموض ذات المنحى الرمزي تدرك جيدا أن الكلمات بإلحاحها على المدلول تكون حاجزا بين اللحن الداخلي والأذن التي تلتقطه، وبأن الإيقاع المقفل البناء، والوقف المغلق، والقافية الثرية تعرقل التدفق الموسيقي في تنغيمه للأحاسيس المتدفقة التي تتحول إلى ديمومة داخلية للجمال المتخفي فيها، وهذه الديمومة المستمرة في بحثها عن الوسائل البلاغية الرمزية في نهاية وصولها تعود لتنبهنا إلى المدلول الرمزي؛ ولهذا فإن فرلين يوصينا بعدم اختيار كلمات دون بعض الأخطاء.

ويوحي في الأخير التدفق الموسيقي من خلال بلاغة غموض النغم الرمزي بنداوة الروح، ويسمح لها باستثارة ما يخرق المعتاد؛ وهذا النوع من موسيقى الأبيات الشعرية تكونها أنماط من الأحاسيس غير الكاملة وفرلين كان يفكر في إقامة لحن بغير وزن ولا تركيب.

---

[1] - انظرLa littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

[2] - انظرLa littérature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970. P 538-539

وخلاصة القول فإن المنحى البلاغي الجمالي الرمزي تولدت منه كل التيارات الأدبية المعاصرة على الرغم من بعض الخصائص المضحكة لهذا المنحى فإنه يبقى هو الأصل تقريبا لجميع الحركات الأدبية المعاصرة التي حاولت تجديد الوسائل البلاغية والحقائق الجمالية وبفضل تركيزها على الكلمات ودورها ووظيفتها وبنيتها الصوتية والتركيبية والدلالية الإيحائية الرامزة فتحت الطريق أمام الأبحاث الخاصة بالمدرسة البنيوية واللسانية والسيميائية والتفكيكية، وكذلك نظرياتها حول الرمز التي سمحت بتطوير الأدب وتنوع المجاز، كما نجد ذلك في المدرسة الرمزية الحديثة، وكذلك عند الدادية ثم السريالية التي عدت عند بعضهم امتدادا للرمزية أو هما اسمان لشيء واحد بالإضافة إلى العبثية والرواية الجديدة وكل الاتجاهات والتيارات الأدبية والفنية والنقدية المعاصرة.[1]

الاقتباسات والإحالات :

القرآن الكريم رواية ورش

صحيح البخاري وشروحه

أولا- مصادر البحث ومراجعه بالعربية:

1. شهاب الدين الإبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف ، ج: 1 ، تحقيق مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1986.
2. الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، م1، ص 19-20.
3. آن روبول،جاك موشلار، التداولية اليوم ،ترجمة سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت،ط1، 2003.
4. إبراهيم الدسوقي، شعر المغرب حتى خلافة المعز، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.
5. إبراهيم عبد الرحمن، دراسات مقارنة، دار نهضة مصر، القاهرة.

ابن الأثير، المثل السائر ج: 1 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية ، بيروت ،1995.

- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،ط8 ،1991.
- أحمد شوقي ، الشوقيات ،المجلد الثاني , دار الكتاب العربي, بيروت ,لبنان .

6. أحمد لعلاوي، دواوين آيات المحبين في مقامات العارفين، المطبعة العلاوية بمستغانم ط4، (د.ت).
7. أحمد مصطفى العلاوي المستغانمي، الديوان، المطبعة العلاوية، مستغانم،(د-ت)
8. أحمد مختار عمر، علم الدلالة ،عالم الكتب ،القاهرة ط5 ،1998.
9. أبو إسحاق الحصري، المصون في الهوى المكنون،تحقيق محمد عارف،ط 1،1986، مطبعة الأمانة . مصر .
10. -إسحاق بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969
11. الإليجي ، كتاب المواقف ج: 1 ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،1992.

- أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 2000.

12.أميل ستايجر، "الزمن والخيال الشعري"، حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط1، 1975.

13.الباقلاني ، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف مصر ط 5 ، 1997.

14.أبي بكر الدمشقي ،دفع شبه من شبه وتمرد ونسب ذلك إلى السيد ، تحقيق محمد بن زاهد الكوثري ،المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ،(د.ت) .

15.أبو بكر الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، تقديم:عبد الحليم محمود، دار المعرفة مصر(د.ت)

16.-ابن سناء الملك، دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر دمشق ط3، 1980، ص 47.

17.رينيه وليك، واوستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972

18.يروكس، ويميزات، النقد الأدبي، الجزء 1، ترجمة محي الدين صبحي، حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق 1393-1973.

19.بوفون ، ترجمة ،أحمد درويش ،"مجلة فصول" ،ج 1،م 5،ع 3،مايو /يونيو،1985.

20.البيضاوي، تفسير ج: 4 دار الكتب العلمية، بيروت ،1992. - بيار غيرو ،السيمياء،ترجمة أنطوان أبو زيد ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط1 1984.

21. بيار غيرو ،السيمياء،ترجمة أنطوان أبو زيد ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط1 1984

– تقي الدين الحموي، خزانة الأدب ج: 2 ، تحقيق عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1987.

22.التادلي ،التشوف إلى رجال التصوف ، تحقيق أحمد توفيق ، 1984 .

23.تيري إغلتون ،نظرية الأدب ،ترجمة ثائر ديب ،دار المدى ،دمشق ،ط1،2006.

24.ابن تيمية ، منهاج السنة النبوية ج: 5 ، تحقيق محمد رشاد سالم ، مؤسسة قرطبة ، ط1 ، 1406هـ.

25.الثعالبي تفسير ج: 1 دار الكتب العلمية، بيروت ،1992.

26.جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف،ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال للنشرط1 1988،

27.الجاحظ، البيان والتبيين، المجلد الأول، دار التراث العربي، بيروت-لبنان.

28.الجرجاني ، التعريفات ،تحقيق إبراهيم الأبياري ،دار الفكر العربي ، بيروت ،ط1، 1405

29.ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ،تحقيق محسن عياض دار الحرية للطباعة بغداد 1973 .

30.جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1404هـ-1984م.

31.جون لاينز، اللغة والمعنى ولسياق ، ترجمة يونيل عزيز ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط1 ،1987.

32.جون كوهين ، اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، طبع المجلس الأعلى للثقافة ن مصر 1995.

33.أبو حاتم الرازي، أعلام النبوة، تحقيق صلاح الصاوي، نشر انجمن صدر ،طهران إيران.

34.حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3، 1986 ..

35.أبو حامد الغزالي ، المقصد الأسنى ، تحقيق بسام عبد الوهاب الجابي ،قبرص ،ط1 ، 1987.

36.أبو حامد الغزالي، جواهر القرآن ج: 1 ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط1 ، 1985.

37.أبو حامد الغزالي، فضائح الباطنية ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مؤسسة دار الكتب الثقافية ،الكويت ،(د.ت)

38.حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية، ج 2 ، مطبعة المدارس الملكية، ط 1 ، 1294 .

39.ابن خلدون، مقدمة تحقيق عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1968م .

40.الدباغ، معالم الأيمان ، تحقيق ،إبراهيم شبوح ،ج 1، مكتبة الخانجي ، القاهرة،1968 .

41.رودجير بوبنر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة ، فؤاد كامل ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،1988.

42.ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1،دار الجيل ،بيروت ،ط1، 1972.

– روبير اسكاربيت،سوسيولوجيا الأدب ترجمة آمال أنطوان عرموني ، منشورات عويدات ،بيروت،ط1 1978 .

43.زغلول عبد الحميد، تاريخ المغرب الإسلامي من الفتح إلى بداية عصور الاستقلال1. دار المعارف الإسكندرية، 1979.

44.. أبو زكرياء يحي بن أبي بكر ، كتاب سير الأ ئمة وأخبارهم ، تحقيق إسماعيل العربي ، ذيوان المطبوعات الجامعية 1984.

45.زكريا بن محمد الأنصاري ، الحدود الأنيقة ، تحقيق مازن المبارك ، دار الفكر المعاصر ن بيروت ،ط1 ،1411هـ.

46.زكي شعبان، أصول الفقه الإسلامي، منشورات جاملة بنغازي، ليبيا، ط2، 1971.

47.سيزا قاسم، ونصر أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا. منشورات عيون الدار البيضاء 1987.

48.. سمير أبو حمدان ،الإبلاغية في البلاغة العربية ،منشورات عويدات الدولية ،بيروت ، ط1 1991.

49.ابن سينا، الشعر، تحقيق عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر- القاهرة 1389هـ 1966م.

50.السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي البجاوي، دار الفكر (د.ت).

51.صبحي البستاني ،الصورة الشعرية ، في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني ،ط 1 ،1986 .

52.صديق حسن القنوجي، أبجد العلوم ج: 2 ، دار الكتب العلمية ن بيروت ن 1978.

53.صلاح فضل ،علم الأسلوب ،دار الآفاق ،بيروت ،ط 1 .

54.عادل نويهض، أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض الثقافية، بيروت، ط2 ، 1983.

55.-عبد السلام لمسدي ، قاموس اللسانيات ،الدار العربية للكتاب ،تونس 1984.

56.الدباغ، وابن ناجي التنوخي، معالم الأيمان في معرفة أهل القيروان ، تحقيق: إبراهيم شبوح، المكتبة العتيقة القاهرة، 1978م.

57.عبد الحميد بن باديس ،"في بعض جهات الوطن " ، الشهاب،ج 11، م 7 ، نوفمبر 1931.

58.ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت) .

59.ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التجليات" دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)

60.ابن عربي ن رسائل ابن عربي "كتاب التراجم" دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ت)

61.عبد الرحمن بن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،الدارالعربية للكتاب تونس 1991.

62.عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1995 .

63.عبد الملك الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ،ج1، تحقيق محمد إبراهيم ،دار المعارف بمصر ط1965،1 .

64.العربي دحو، الشعر المغربي من الفتح الإسلامى إلى نهاية الإمارات الأغلبية والرستمية والإدريسية ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

65.عبد الله كنون،سابق البربرى المطماطي شاعر من المغرب ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ،دمشق ،1969.

66.أبو العرب ، طبقات علماء إفريقية وتونس ، تحقيق علي الشابي ونعيم اليافي ، ط 2 ،الدار التونسية للنشر تونس،1985.

67.عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط1، 1981

68.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط2، 2001 .

69.ياقوت الحموي، راجع معجم البلدان ج: 5 دار صادر- بيروت .

70.الفيروزبادي، القاموس المحيط، مادة (ر م ز)، ج1.

71.عبد الله كنون، سابق البربري شاعر من المغرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1969 .

72.العبدري، رحلة العبري، تحقيق محمد الفاسي، وزارة الملكية المغربية، الرباط، 1968.

73.ابن عذارى المراكشي، البيان، المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1،تحقيق ج س كولان و ليفي بروفنسال،ط 3 1983دار الثقافة بيروت.

74.غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين،آفاق، العراق، 1985.

75.الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، دار الأندلس بيروت.

76.-أبو الفرج عبد الرحمن بن علي ، تلبيس إبليس ، تحقيق السيد الجملي ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ط1 ، 1985.

77.فريدريك نيتشيه، هكذا تكلم زرادشت ،ترجمة المكتب العالمي للطباعة والنشر بيروت (د.ت).

78.أبو القاسم البغدادي، الكتب الجامعة ج: دار المعرفة مصر(د.ت)1 .

79.القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق ، عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1400هـ-1980م.

80.القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ج9 ، تحقيق يوسف علي الطويل ،دار الفكر بيروت ط1، 1987 .

81.قوفيك الأسلوب ،ترجمة المنصف عاشور ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1984 .

82.ـكاترين فوك وبيارلي قوفيك ،مبادئ قضايا اللسانيات المعاصرة ،ترجمة المنصف عاشور ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،1984.

83.ابن كثير ،قصص الأنبياء،الشركة الوطنية للكتاب ،1978،ص125 راجع أيضا أبجد العلوم ج: 1 .

84.كلود ليفي ستراوس ،الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1985

85.الكفوى، أبو البقاء أيوب، الكليات، مؤسسة الرسالة –بيروت، ط1، 1412هـ-1992م.

– لطفي عبد البديع ،التركيب اللغوي للأدب ،مكتبة النهضة المصرية ،ط 1 ،1970.

86.مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، ط1969.

87.المالكي، رياض النفوس، ج 1تحقيق: بشير البكوش دار الغرب الإسلامي-بيروت-لبنان، ط2، 414هـ-1994م.

88.محمد بن إبراهيم الحسني،إيثار الحق على الخلق ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2، 1987 29

89.محمد الألوسي ، روح المعاني ج: 30، دار إحياء التراث، بيروت ،(د.ت).

90.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ،1986

- عبد السلام لمسدي ،النقد والحداثة ، دار الطليعة ،بيروت ، ط1، 1983، ص 71

91.محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 1990.

92.محمد عابد الجابري ،تكوين العقل العربي ،دار الطليعة بيروت ،ط2. 1985.

93.محمد عبد المطلب ، قراءات في الشعر الحديث ،الهئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1995.

94.محمد مهران رشوان، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة ط2 1984 .

95.محمد محمد يونس على ، وصف اللغة العربية دلاليا ،منشورات الفاتح طرابلس، 1993 .

96.محمد علال سناصر ،"مقدمة"،الكتابة والاختلاف لجاك دريد ا ، ترجمة جهاد كاظم ،دار توبقال للنشر ط1 ،1988

97.محمد بن أبي بكر الرازي ،مختار الصحاح تحقيق محمود خاطر ، دار المعارف بمصر 1976.

– محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ،1986.

98.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985، ص 85.

99.محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية تونس، 1981م

100. محمد علي دبوز، تاريخ المغرب الكبير ج1.القاهرة، 1963.

101. محمد بن أبي بكر الرازي ،مختار الصحاح تحقيق محمود خاطر، دار المعارف بمصر 1976.

102. محمد شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ،أصدقاء الكتاب ، القاهرة ،1996.

103. محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص71.

104. محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص73.

105. محمد المناوي ،التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية،دار الفكر المعاصر ن بيروت، ط1 ، 1416.

106. -محمد مهران رشوان، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ط،2 1984 .

107. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس، 1981.

108. مراد وهبة، المذهب في فلسفة برجسون، دار المعارف يمصر ، 1960.

109. مصطفى حركات، قواعد الشعر، العروض والقافية. الدار الثقافية للنشر القاهرة.

110. مصطفى الفسطنطيني، كشف الظنون ج: 1 ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،1992.

111. معمر حجيج , استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق ,دار الهدى , الجزائر , 2007.

112. معمر حجيج ,خصائص موسيقى المغربي ,رسالة دكتوراه ,مخطوط ,جامعة الجزائر,2002,

113. منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت ط1، 1966م .

114. الموسوعة العربية الميسرة، ج1، لمكتبة العصرية صيدا - لبنان 2010..

115. ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، ط1، (د.ت) .

116. ميشال لوغورن ،الاستعارة والمجاز المرسل ،ترجمة حلا .ج. صليبا ،منشورات عويدات ،ط1 ،1988 .

117. نور ثروب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب- ليبيا ،1991

118. أبو هلال العسكري، كتاب جمهرة الأمثال ،ج2، تحقيق محمد إبراهيم وعبد المجيد قطامش ،دارالفكر بيروت ،1988 .

119. ابن الهائم، التبيان في تفسير غريب القرآن، تحقيق ضاحي عبد الباقي، دار الغرب الاسلامي بيروت ط1 1423 ه

120. هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية ، ترجمة محمد العمري،دار سال – الدار البيضاء المغرب (د.ت)

121. يحي العلوي، الطراز، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت.

122. يوسف الصديق ،المفاهيم والألفاظ في لفلسفة الحديثة ،الدار العربية للكتاب تونس.

ثانيا – المراجع الأجنبية:

1. Andre Laland ,Vocabulaire technique ,et critique de la philosophie ,Paris ,P.U.F,9 ed , 1962. -

- S . Auroux . Dictionnaire des Auteurs et des thémes de la Philosophie

2. .Hechette .paris .1984.

3. G.Bachelard , Psychanalyse du feu , Gallimard ,Paris , 1937. -

- R. barthtes, M.nadeau , sur la littérature, presses univesitaires de Grenoble 1980 .

4. -R , barthe ,et autre ,Analyse structurale du Recit, edictin ,du seuils ,paris ,1981.

5. C. Baylon . P. Fabre . La Sémantique . Univesite Nathan . Paris1978.

6. E.Benveniste, problèmes de linguistique générale, paris, Gallimard,1974.-

7. -O .Ducrot / T. Todorov .Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage . editins Seuil .Paris .1972 .

8. -J. Dubois, Enonce et Enonciation ,in langages , n 13 ,

9. -A.Fossion J.P Laurent, Linguistique et pratique textuellee, A de Borek, Bruxelle, 1981.

- M.Le Guern ,Sémantique de la métaphore et de la métonymie ,Libraire Larousse ,Paris , 1972.

i. G. Gengembre .Les Grands courant de la Critique Littéraire .Seuil Paris .1996.

- F. H. George , The brain as a Comuter ,Pergamon Press Ltd ,Oxford ,1962.

10.–A.J.Greimas. J. Courtés . Sémiotique Dictionnaire du Langage .Hachette Paris .1979.

11.–J-P- Goldenstein / Le Roman / A de Boeck :paris :1983.

12.-Group » m « , la rhétorique générale ,édition de Seuils , Paris ,1982.

13.-R. Jakobson , Essais de linguistique Generale , paris , ed , de menuit .

14.-Jean le Galliot , Psychanalyse et Langages littéraires .Nathan . Paris .1977 .

15.-La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970.

16.La litterature .Les Dictionnaire Du Savoir Moderne . L .E.P.L/ Paris .1970.

17.-G. Lanson . Histoire De la Littérature Française .Hachette .Paris 1970 .

18.-H.Morier, dictionnaire de poétique et de Rhétorique, presse universitaire de France 1961.

- Paul Ricoer , La Métaphore Vive , Editions du Seuil , Paris.1975.

- M, Riffaterre *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion et traduction par Daniel Delas) . (1970.

19.-A.M. Schmidt . La Litterature Symboliste . Presse Univesitaire de France .Paris .1969 .

20.–Semiotique Narrative .Recit bibliques /Langages . 6eme Annee. 22 Juin .1971.

21.T. Todorov ; théorie du symbole , Editions du Seuil , paris ,1973. -

- **T . Todorov /et Autres . Sémantique de la Poésie . Editions de seuils . Paris 1979 .**

22.–G ;Vuilod ,Langages, 2eme,annee , 22 juin ,1971.

- **P. Watzlawick , J. Helmick , Don D .Jackson , Une Logique de la communication ,Editions du Seuil, paris , 1972 .**

الفهرس